

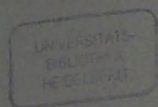


Ε. Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ - Κ. ΛΟΒΕΡΔΟΥ-ΤΣΙΓΑΡΙΔΑ

ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ
ΚΑΙ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ



ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ 2006



2006 D 2393

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΕΚΔΟΣΕΩΣ	ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ	Ι. Μ. ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ - Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ, ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ	ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ
ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΤΣΑΝΗΣ
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΠΟΝΟΒΑΣ
ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ	COLOR NET
ΕΚΤΥΠΩΣΗ	ΠΕΤΡΟΣ Θ. ΜΠΑΛΙΔΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ	Β. ΚΥΠΡΑΙΟΣ - Ι. ΤΣΙΑΚΑ
ΧΑΡΤΙ	IKONO SILK 150gr (M-REAL ZANDERS GMBH)
ISBN	960-7735-34-X
COPYRIGHT	ΙΕΡΑ ΜΕΓΙΣΤΗ ΜΟΝΗ ΒΑΤΟΠΑΙΔΙΟΥ

Απαγορεύεται ή όλική ή ή μερική αναδημοσίευση ή λης του παρόντος τόμου, σέ όποιαδήποτε μορφή, χωρίς τήν έγγραφη συγκατάθεση τής Μονής.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΕΥΛΟΓΙΑ	9
ΠΡΟΛΟΓΟΙ	11
ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ	
Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Όμότ. Καθηγητής Χριστιανικής Αρχαιολογίας και Τέχνης	
ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ	27
ΨΗΦΙΔΩΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ	35
ΓΡΑΠΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ	
Εικόνες του 12ου αιώνα.	41
Εικόνες του 13ου και του πρώτου μισού του 14ου αιώνα.	77
Εικόνες του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα.	125
Εικόνες του 15ου αιώνα.	209
Εικόνες τής Κρητικής σχολής του 15ου αιώνα.	251
ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΑΡΓΥΡΕΠΙΧΡΥΣΕΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	
Κ. Λοβέρδου - Τσιγαρίδα, Δρ. Αρχαιολογίας	
ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	275
ΟΙ ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΑΡΓΥΡΕΠΙΧΡΥΣΕΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ	291
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ	391
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	421
ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ	
ΜΝΗΜΕΙΑ, ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΤΟΠΟΙ	431
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ, ΦΟΡΗΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ	436
ΜΙΚΡΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	442
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ	443
ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ	446



ΠΡΟΛΟΓΟΙ

Τό κέντρο τῆς ἱστορίας καί τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἀποτελοῦσε καί ἀποτελεῖ ὁ ἅγιος, ὁ θεούμενος, αὐτός πού λατρεύει «ἐν πνεύματι καί ἀληθείᾳ» τόν ζῶντα Θεό. Ὁ ἅγιος ζεῖ μέσα σέ ἕνα περιβάλλον, σέ μία κοινωνία, ἔχει καθημερινή ζωή, ἡ ὁποία πρέπει νά ἐμπνέεται ἀπό τήν ἐν Χριστῷ κοινωνία.

Ψυχές ἐκλεπτυσμένες ἀπό τήν ἐπικοινωνία τους μέ τόν Θεό ἐκφράζουν καί μεταφέρουν τά βιώματά τους, δημιουργοῦν, καλλιτεχνοῦν. Ἔτσι οἱ Καλές Τέχνες μέσα στήν Ὁρθοδοξία λειτουργοῦν ὡς θεραπει-νίδες· καί μέ αὐτό τό πρίσμα ἡ Ὁρθοδοξία παράγει πολιτισμό. Μαρτυρίες αὐτοῦ τοῦ πολιτισμοῦ βρίσκονται σέ κάθε μορφή τέχνης, ζωγραφική, ξυλογλυπτική, μικροτεχνία, μουσική, ἀρχιτεκτονική, οἱ ὁποῖες συνδέονται λειτουργικά, εὐχαριστιακά καί μέ ἀδιάρρηκτα θεανθρώπινα μέσα.

Ἰδιαίτερα ὁμως ἡ βυζαντινὴ ἀγιογραφία ἀναφέρεται στήν θεία Λατρεία. Στήν Παλαιά Διαθήκη ὑπῆρχε ρητὴ ἐντολή τοῦ Θεοῦ πρὸς τοὺς Ἰσραηλίτες νά μὴν κατασκευάσουν «ὁμοίωμα ὅσα ἐν τῷ οὐρανῷ ἄνω καί ὅσα ἐν τῇ γῇ κάτω καί ὅσα ἐν τοῖς ὕδασι ὑποκάτω τῆς γῆς» (Ἐξοδ. 20,4) καί νά τό προσκυνοῦν. Ὅμως ἡ ἄρρητη κένωση τοῦ Θεοῦ Λόγου, ἡ ἐνανθρώπησή Του παρέχει τήν δυνατότητα στόν ἄνθρωπο νά μπορεί νά ἀποτυπώνει σέ αἰσθητό κάλλος τόν «ῥαῖον κάλλι παρά τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων» καί σχη-νές ἀπό τόν ἐπὶ γῆς βίο Του. Ἐπίσης ὁ καλλιτεχνικός χρωστήρας μπορεί νά ἀποδίδει καί τά φωτεινά καί ἐνδοξα πρόσωπα τῆς Θεοτόκου καί τῶν ἁγίων, ὥστε νά δημιουργεῖ μία κλίμακα ἀναβάσεως γιὰ τὰ νοερά ἄκτιστα κάλλη καί τίς ὑπερουράνιες φωτοχυσίες.

Ὁ ἄνθρωπος, παρόλο πού δημιουργήθηκε «κατ' εἰκόνα» Θεοῦ, μέ τήν εἴσοδο καί ἀποδοχή τῆς ἁμαρ-τίας ἐξέπεσε ἀπό τόν προορισμό του. Ὅμως τό κατ' εἰκόνα μολονότι ἁμαυρώθηκε, παραμένει ἀνεξάλε-πτο. Ὁ ἄνθρωπος μπορεί διὰ τῆς μετανοίας νά ἐπανεῦρει τό «ῥαῖον ἐκεῖνο κάλλος» καί μάλιστα σέ τελειότερη μορφή μετά τήν σάρκωση τοῦ Θεοῦ. Ὁ ἄνθρωπος ἀγιάζεται μέ τήν ἐνεργή ἔνταξή του στήν ζῶ-τῆς Ἐκκλησίας, τήν προσφορά ὅλου τοῦ εἶναι του στήν τήρηση τοῦ θελήματος τοῦ Θεοῦ, μέ τήν ἐνσυν-δητὴ συμμετοχή στήν μυστηριακή καί ἀσκητική ζωή. Ἡ ἀγιότητα κάθε ἀνθρώπου ὡς μετοχή στήν ἀγιότη-τα τοῦ Χριστοῦ εἶναι αὐτή πού ὁλοκληρώνει καί καταξιώνει τό ἀνθρώπινο πρόσωπο. Ὁ ἅγιος ἀντανακ-πάνω του ὡς καθρέπτης ὅλα τά ιδιώματα τοῦ Χριστοῦ, γίνεται ἡ αὐθεντική εἰκόνα τοῦ Θεανθρώπου Χ-ριστοῦ, ὁ ὁποῖος εἶναι «εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου» (Κολοσ. 1,15). Καί ὅπως προσκυνοῦμε τόν Χρι-στὸν, ὅσοις εἶναι «εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου» (Κολοσ. 1,15). Καί ὅπως προσκυνοῦμε τόν Χρι-στὸν, ὅσοις εἶναι «εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου» (Κολοσ. 1,15). Καί ὅπως προσκυνοῦμε τόν Χρι-στὸν, ὅσοις εἶναι «εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου» (Κολοσ. 1,15). Καί ὅπως προσκυνοῦμε τόν Χρι-στὸν, ὅσοις εἶναι «εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου» (Κολοσ. 1,15).

Ἔτσι μπορούμε νά προσκυνοῦμε τοὺς ἁγίους. Ὁ ἅγιος Ταράσιος Κωνσταντινουπόλεως τονίζει ὅτι τό νά προσκυνοῦμε καί νά ἀσπαζόμεστε εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου καί τῶν ἁγίων δέν εἶναι μόνο ἀποδεκτό ἀλλὰ καί εὐάρεστο ἐνώ-πιον τοῦ Θεοῦ. Ἡ δὲ Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος χαρακτήρισε «τὴν τιμὴν καί προσκύνησιν τῶν ἱερῶν εἰκόνων».

Εἰκ. 1. Σελ. 4. Χριστὸς Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 49.

Εἰκ. 2. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 72.



Αραγε ποιά κίνητρο κινεί τούς δωρητές τών Μονών και ιδιαίτερα όσους από αυτούς κατέθεσαι έξουσία; Ίσως ή επίγνωση τής κατάστασης του χώρου έξουσίας ως τόπου πειρασμών ένδεχομένως διάπραξης άμαρτημάτων. Προσφέρει ό έξουσιαστής ένδεχομένως για να διασχυθεί μέ τήν μεσολάβηση τών μοναχών από τούς πειρασμούς ή για να έξίλειωθεί από άμαρτήματα ήδη διασχυμένα ή και μελλοντικά. Προσφέρει όμως και από γενναιοδωρία ψυχής ή ως αντίδωρο για τό έργο τών μοναχών.

Συνήθως ή δωρεά συνδέεται και μέ τήν παράκληση να προσευχηθούν οι μοναχοί έξατομικευμένα για ρισμό του δωρητή. Οι μοναχοί είναι οι καταλληλότεροι να προσευχηθούν για λογαριασμό μας. Ο άγιος νης ό Χρυσόστομος έλεγε ότι οι άληθινοί φιλόσοφοι είναι οι μοναχοί. Η έναρμόνιση άρετής και σοφίας τήν όλοκλήρωση του ανθρώπινου προσώπου. Η συνεχής επιδίωξη τής όλοκλήρωσης καθιστά τόν μοναχό διαμεσολαβητή τών ανθρώπων προς τό Θείο.

«Προσευχόμαστε για όλο τόν κόσμο», μου έλεγε πρό καιρού Βατοπαιδινός μοναχός. Ένώ για τήν πική τους τελείωση οι μοναχοί έχουν ως αναφορά τους τόν Θεό, οι προσευχές τους έχουν ως πρόσθετη ρά τήν κοινωνία. Ακόμη και όταν προσεύχονται για συγκεκριμένα πρόσωπα ή προσευχή τους καλύπτει στο κύκλο προσώπων. Αμαρτωλούς και δικαίους, ισχυρούς και αδυνάτους. Οι μοναχοί αναλαμβάνουν θέλησή τους τό βάρος τής σωτηρίας αυτού του κόσμου.

Τό ίδιο κίνητρο που καθοδηγεί τούς Αγιορείτες στίς προσευχές, όδήγησε τούς Βατοπαιδινούς εδώ και τό χρόνια να ξεκινήσουν τήν αναστήλωση του μοναστικού τους συγκροτήματος, να συγκεντρώσουν, να συντηρήσουν ό,τι υπάρχει από αφιερώματα ή άλλα πολύτιμα αντικείμενα ή εικόνες. Τέλος να εκθέσουν από αυτά σύμφωνα μέ τίς σύγχρονες αρχές τής μουσειολογίας έξασφαλίζοντας σύγχρονες συνθήκες και αποθήκευσης για τά υπόλοιπα. Και είναι πολλοί οι θησαυροί. Μεγάλοι δωρητές τής Μονής ύπηρεσία κράτορες και κρείσσονες ευγενείς αλλά και ήσσονες ήγεμόνες τής Βλαχίας και τής Μολδαβίας. Τά άντανακλούσαν όχι μόνο ευσέβεια αλλά και τήν αίγλη, έν πολλοίς τήν χλιδή, του κοσμικού Βυζαντίου όμως να άπαρνείται τά υλικά αγαθά και να τά έναποθέτει στα χέρια τής Έκκλησίας ή σε στιγμές κρίσης διαχείριση του Κράτους.

Ευθύνη άπέναντι στην Ίστορία; Ναι αλλά και υπόδειγμα κοινωνικής ευθύνης από μέρος τών ούτως άκτημόνων μοναχών του Βατοπαιδίου. Οι θησαυροί άνήκουν στο Έθνος, στους πιστούς. Μαζί μέ τόν κόσμο οι μοναχοί σηκώνουν στους ώμους τους τήν ευθύνη για όσα τούς έμπιστεύθηκαν προς φύλαξη.

Μέρος τών άνεκτίμητων θησαυρών τής Μονής Βατοπαιδίου αποτελούν οι φορητές εικόνες. Είκοις εικόνες από τίς όποιες κατακλυζόμαστε καθημερινά και υποκύπτουμε στην δύναμή τους. Η βυζαντινή εικόνα άποτελεί άπλως θησαυρό ούτε μόνο αντικείμενο προορισμένο για όπτική απόλαυση. Έχει μέν πνευματική δύναμη που έμπνέει τόν δημιουργό της και εκφράζει τήν βούληση για τήν υπέρβαση τής ζωής και τήν προσέγγιση τής επέκεινα ζωής.

Υπέρβαση τών φθαρτών και αναζήτηση του ιδεώδους του ωραίου και τής άρετής επεδίωκαν και οι δημιουργοί τών έλληνικών αγαλμάτων. Οι παράλληλες πνευματικές αναζητήσεις τών δυο αυτών κόσμων του αρχαίου Έλληνικού και του Βυζαντινού όδήγησαν σε αυτό που ονομάστηκε Έλληνισμός καθόρισε τήν Ίστορία τών Νεωτέρων Έλλήνων.

Έρχόμαστε ταπεινοί άρωγοί στην ανά χείρας έκδοση μέ τήν πεποίθηση ότι προσφέρουμε έλάχιστο στο έργο τής Ιεράς Μεγίστης Μονής Βατοπαιδίου και άσκοϋμε μία ακόμη κοινωφελή δράση εσπουδαστών μας και του κοινού.

Λεωνίδας – Φοίβος Κόσχος

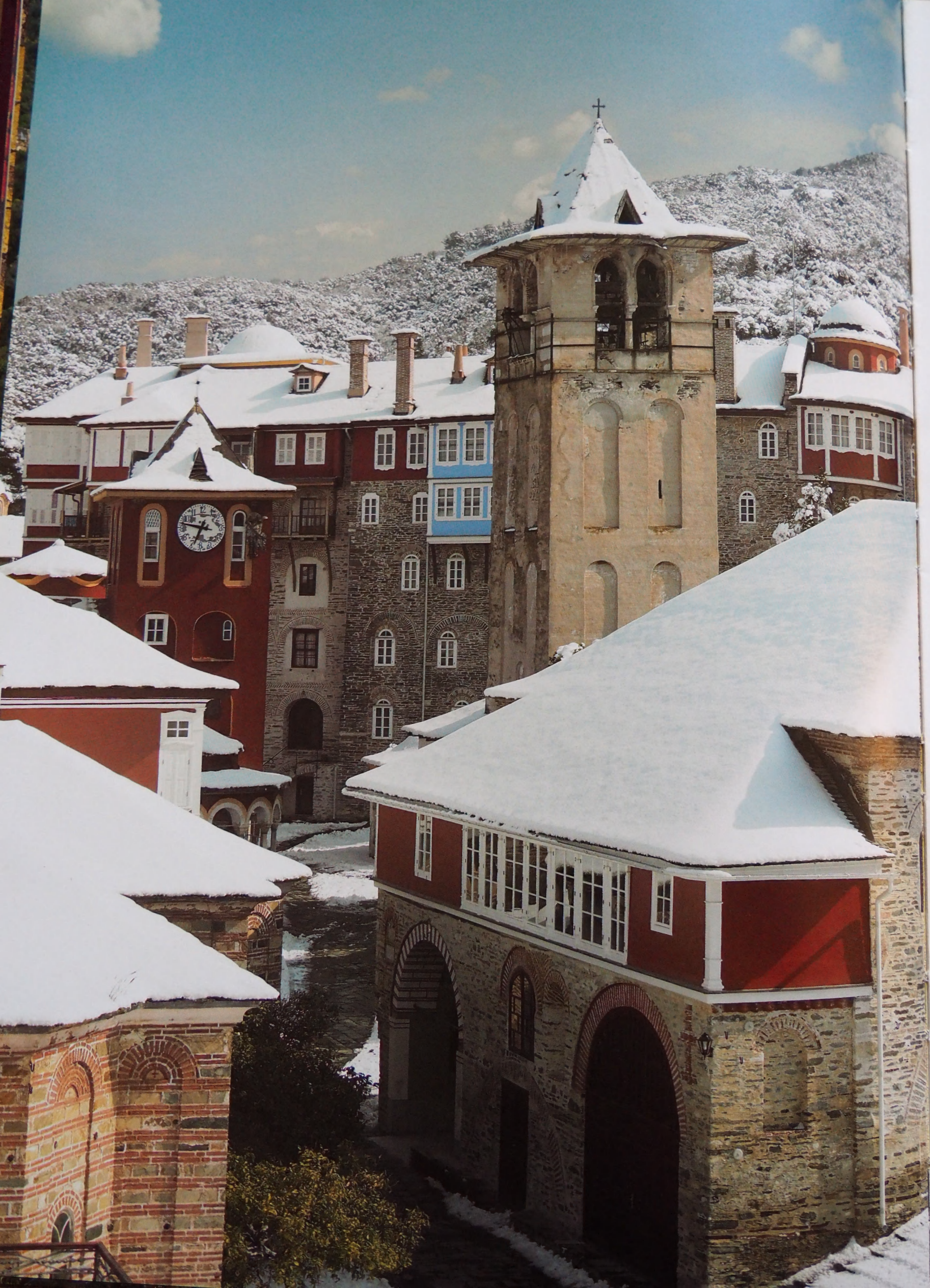
Διευθύνων Σύμβουλος

Έλληνοαμερικανικής Ένωσης

Είχ. 3. Έπιστόλιο τέμπλου. Η επίσκεψη τής Παναγίας στην Έλισάβετ. Λεπτομέρεια τής εικόνας.

Είχ. 4. (Έπόμενο δισέλιδο). Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Αεροφωτογραφία.











ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ἡ φορητὴ εἰκόνα μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν, μὲ τὴν διατύπωση τοῦ περὶ τῶν εἰκόνων δόγματος κατὰ τὴν Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδο (787), τὸν θρίαμβο τῆς Ὀρθοδοξίας ἐπὶ τῶν εἰκονομάχων καὶ τὴν καθιέρωση τῆς ἐορτῆς τῆς ἀναστηλώσεως τῶν ἱερῶν εἰκόνων (843) ἀποκτὰ δεσπόζουσα θέση στὴν λειτουργικὴ ζωὴ τῆς Ἐκκλησίας. Ἡ Ζ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος καθόρισε ὅτι “ποιοῦμεν εἰκόνας, ἅς οὐ θεοποιούμεν· εἰκόνας μόνον καὶ οὐδὲν ἕτερον αὐτάς γινώσκοντες, καθ' ὃ τοῦ πρωτοτύπου τό ὄνομα μόνον ἐχούσας καὶ οὐχὶ τὴν οὐσίαν”. Ἡ αὕτη Σύνοδος χαρακτήρισε “τὴν τιμὴν καὶ τὴν προσκύνησιν” τῶν ἱερῶν εἰκόνων, ἡ ὁποία «ἐπὶ τό πρωτότυπον διαβαίνει» (Μέγας Βασίλειος) ὡς “ἔγκριτον θεάρεστον θεσμοθεσίαν καὶ παράδοσιν τῆς Ἐκκλησίας, εὐσεβὲς αἶτημα καὶ ἀνάγκη τοῦ πληρώματός της”. “Ἐκτοτε ἡ τιμὴ καὶ ἡ προσκύνησις τῶν ἱερῶν εἰκόνων ἀποβαίνει οὐσιώδες χαρακτηριστικὸ τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, καθ' ὅσον, ὅπως σημειώνει ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Ταράσιος (789-806) “Ἀποδεκτὸν καὶ εὐάρεστον εἶναι ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ εἰκονικὰς ἀνατυπώσεις τῆς τε οἰκονομίας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς ἀχράντου Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας, τῶν τε τιμίων ἀγγέλων καὶ πάντων τῶν Ἁγίων, προσκυνεῖν καὶ ἀσπάζεσθαι...”.

Στὴν Ἱερά Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου φυλάσσεται ὡς ἱερά παρακαταθήκη, ἓνας σημαντικὸς ἀριθμὸς φορητῶν εἰκόνων, πού ὑπερβαίνει τὸν ἀριθμὸ τῶν τριῶν χιλιάδων. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού χρονικὰ ἐκτείνονται ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα ἕως τίς ἀρχές τοῦ 20οῦ, συγκροτοῦν μία ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς ἐνότητες ἱερῶν κειμηλίων αὐτοῦ τοῦ εἴδους, πού σώζονται στὸν κόσμον.

Οἱ παλαιότερες σωζόμενες εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μὲ βάση τὰ πορίσματα τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας χρονολογοῦνται στὸν 12ο αἰῶνα. Μὲ βάση ὡστόσο τὴν παράδοση τῆς πολιτείας τῶν μοναχῶν, τῆς ὁποίας ἡ ἀδιάκοπη παρουσία στό Ἅγιον Ὅρος ὑπερβαίνει τὰ χίλια χρόνια, ὀρισμένες εἰκόνες, πού εἶναι θαυματουργές καὶ στίς ὁποῖες ἀποδίδεται ἰδιαίτερη τιμὴ, θεωροῦνται ἀκόμη παλαιότερες. Ἀπὸ τίς εἰκόνες αὐτές ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὴν Παναγία Βηματάρισσα τῆς Μονῆς (εἰκ. 212).

Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀπὸ θεματολογικὴ ἄποψη ἀντιπροσωπεύουν ποικίλα εἰκονογραφικὰ θέματα καὶ ποικιλία εἰκονιστικῶν τύπων ἁγίων, ἐμπνευσμένων ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη, τὰ ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια, τοὺς βίους τῶν ἁγίων, τὴν ὕμνολογία κ.ἄ. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἀνταποκρίνονται στό ἐορτολόγιο καὶ ἁγιολόγιο τῆς ἐκκλησίας καὶ στίς ἀνάγκες γιὰ προσκύνησις καὶ λειτουργικὴ χρῆσις ἢ κατ' ἰδίαν προσευχὴ τῶν μοναχῶν, δείχνουν τὴν σημασία πού ἔλαβαν σταδιακὰ μετὰ τὴν εἰκονομαχίαν στὴν λειτουργικὴ ζωὴ τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας.

Οἱ εἰκόνες αὐτές προσφέρουν παράλληλα ἀνεκτίμητες μαρτυρίες, ἅμεσα ἢ ἔμμεσα, γιὰ τὴν ἱστορία τῆς Μονῆς καὶ τοῦ ἁγιορειτικοῦ μοναχισμοῦ γενικότερα, ἐνῶ ἐπιτρέπουν ἐπίσης τὴν συναγωγὴ πολυτίμων στοιχείων γιὰ τὴν πορεία τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα στό Ἅγιον Ὅρος καὶ τίς σχέσεις τῆς Μονῆς μὲ περιοχές τῆς Ἑλλάδος καὶ τῶν ὀρθόδοξων χωρῶν τῶν Βαλκανίων καὶ τῆς ἀνατολικῆς Εὐρώπης, ὅπου εἶχε μετόχια ἡ Μονή.

Ἀκόμα, ἡ ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα πολλῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς μᾶς δίνει τὴν δυνατότητα νὰ πιστώσουμε τίς ἄμεσες σχέσεις –πολιτιστικὲς καὶ οἰκονομικὲς– πού ἀνέπτυξε μὲ τὰ μεγάλα κέντρα τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Θεσσαλονίκη, καὶ νὰ ἐκτιμήσουμε τὸν ἡγετικό, πνευματικὸ ρόλο πού ἄσκησε ἀπὸ τῆς ἰδρύσεώς της στὸν ὅρο τῆς Ὀρθοδοξίας καὶ τοῦ Ἔθνους.

Από απόψεως λειτουργικής χρήσεως, τό μεγαλύτερο μέρος τῶν εικόνων κατατάσσεται σέ δύο μεγάλες κατηγορίες: τίς εικόνες προσκυνήσεως καί τίς εικόνες τοῦ τέμπλου. Οἱ εικόνες τοῦ τέμπλου εἶναι μόνιμες στό τέμπλο, τό φράγμα δηλαδή πού χωρίζει τό Ἱερό Βῆμα ἀπό τόν κυρίως ναό, ἐνῶ οἱ εικόνες τῶν προσκυνητῶν -ἐάν ἐξαιρέσουμε αὐτές πού εἶναι μόνιμες σέ προσκυνητάρια- ἐναλλάσσονται καθημερινά στά προσκυνητάρια, σύμφωνα μέ τό ἀγιολόγιο καί ἐορτολόγιο τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας.

Οἱ εικόνες τοῦ τέμπλου ἀνάλογα μέ τήν θέση τους σ' αὐτό διακρίνονται: σέ βημόθυρα, σέ δεσποτικές εικόνες, σέ εικόνες ἐπιστυλίου καί σέ σταυρούς πού ἐπιστέφουν τό τέμπλο. Στά βημόθυρα, πού φράσσουν τήν κεντρική θύρα τοῦ τέμπλου, εἰκονίζεται κατὰ κανόνα ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Παναγίας. Ἀπό τίς παλαιότερες εικόνες τοῦ εἶδους στό Ἅγιον Ὅρος εἶναι τό φύλλο βημοθύρου τῆς Μονῆς μέ τήν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. Οἱ δεσποτικές εικόνες, πού εἶναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων, εἶναι εικόνες προσκυνήσεως μέ σταθερό θεματολόγιο, καθῶς ἀπεικονίζουν σέ προτομή τόν Χριστό, τήν Παναγία, τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο καί τόν τιμώμενο ἅγιο στόν ναό. Ἀπό τίς σημαντικές εικόνες τοῦ εἶδους εἶναι οἱ εικόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς (εἰκ. 59, 60), ἔργα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 13ου αἰῶνα ἀντίστοιχα.

Οἱ εικόνες τοῦ ἐπιστυλίου, ἀπό ἀπόψεως θεματολογίου, εἶναι εικόνες «Δωδεκάορτου», πού ἀναφέρονται στήν ζωή τοῦ Χριστοῦ, καί Μεγάλης Δεήσεως ἢ συνδυασμός τῶν δύο, καί διατάσσονται σέ μία ἢ δύο ἐπ'ἀλλήλες σειρές στό τέμπλο. Ἀπό τά παλαιότερα σωζόμενα ἐπιστύλια στό Ἅγιον Ὅρος εἶναι τό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαίδιου (εἰκ. 16-40), ἔργο τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰῶνα, στό ὁποῖο συνδυάζεται ἡ συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως μέ τό Δωδεκάορτο καί μέ σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας.

Ἡ Μεγάλη Δέηση τοῦ τέμπλου ἀπαρτίζεται ἀπό τό Τρίμορφο (Παναγία, Χριστός, Ἰωάννης Πρόδρομος) στό κέντρο τοῦ ἐπιστυλίου, ἐκατέρωθεν τοῦ ὁποῖου διατάσσονται οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαήλ καί Γαβριήλ καί οἱ δώδεκα ἀπόστολοι. Στήν συνεπτυγμένη τῆς μορφή ἀντί τῶν δώδεκα ἀποστόλων εἰκονίζονται οἱ κορυφαῖοι ἀπόστολοι, Πέτρος καί Παῦλος, καί οἱ τέσσερις Εὐαγγελιστές. Ἀπό τά πιό χαρακτηριστικά σύνολα τοῦ εἶδους εἶναι ἡ Μεγάλη Δέηση τῆς Μονῆς Βατοπαίδιου (εἰκ. 93-104), κορυφαῖο ἔργο τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνα (1350-1360).

Εἰδική κατηγορία φορητῶν εικόνων εἶναι οἱ ἀμφιπρόσωπες ἢ ἀμφίγραφες εικόνες πού εἶναι ζωγραφισμένες καί στίς δύο ὀψεις, καί οἱ ὁποῖες, κατὰ κανόνα, εἶναι εικόνες λιτανείας. Στίς εικόνες αὐτές εἰκονίζονται, συνήθως, στήν κύρια ὄψη ἡ Παναγία μέ τόν Χριστό, ἐνῶ στήν δευτερεύουσα ἕνα θέμα πού ἔχει σχέση μέ τό Θεῖο Πάθος, ὅπως ἡ Σταύρωση, ἡ Αποκαθήλωση καί ἡ Ἄκρα Ταπείνωση.

Ἰδιαίτερο ἐπίσης ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ εικόνες μέ τήν μορφή διπτύχου, τριπτύχου καί πολυπτύχου, οἱ ὁποῖες, ἀνάλογα μέ τό εἰκονογραφικό πρόγραμμά τους, προορίζονται γιά ἰδιωτική λατρεία ἢ σπανιότερα, γιά λειτουργική χρήση. Στήν κατηγορία αὐτή ὑπάγονται τά λεγόμενα «Νινία τῆς Θεοδώρας», δύο εικόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, (εἰκ. 145, 146, 313, 314), τοῦ 14ου-15ου αἰῶνος, πού ἀπέκτησαν τήν μορφή διπτύχου τόν 19ο αἰῶνα (1818).

Από ἀπόψεως ὕλικου, εἰδική κατηγορία πολυτελῶν φορητῶν εικόνων εἶναι οἱ ψηφιδωτές εικόνες καί οἱ εικόνες πού φέρουν ἐπίχρυση ἢ ἀσημένια ἐπένδυση μέ πολύτιμους λίθους, μέ τήν ὁποία καλύπτεται τό βάθος τῆς εἰκόνας καί, κατὰ κανόνα, ἡ εἰκονιζόμενη μορφή, πλὴν τοῦ προσώπου καί τῶν γυμνῶν μερῶν τοῦ σώματος. Οἱ εικόνες πού φέρουν ἐπένδυση τιμῶνται ἰδιαίτερα, καί γι' αὐτόν τόν λόγο εἶναι, συνήθως, δεσποτικές εικόνες τέμπλου ἢ εικόνες προσκυνητῶν. Ἡ παλαιότερη σωζόμενη εἰκόνα τοῦ εἶδους αὐτοῦ στήν Μονή, πού διαθέτει ἕνα ἀπό τά πιό σημαντικά σύνολα στόν κόσμο, εἶναι ἡ Παναγία Βηματάρια.

Οἱ ψηφιδωτές εικόνες, ἔργα ἰδιαίτερα πολυτελῆ καί δαπανηρά, κατασκευάζονται ἀπό πολύχρωμες, μικρότατες, κατὰ κανόνα, ψηφίδες ἀπό φυσική πέτρα ἢ ὑαλομαζα, πάνω σέ ξύλινη ὑπόβαση μέ συνδετικό ὕλικό τήν κηρομαστίχη. Οἱ εικόνες αὐτές, πού εἶναι ἔργα ἐξαιρετικῆς δεξιοτεχνίας ἐργαστηρίων, κατὰ κανόνα, τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἀποτελοῦν δωρεά κοσμικῶν ἢ ἐκκλησιαστικῶν ἀξιωματούχων πρὸς τίς Μονές τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Ἀπό τό εἶδος αὐτό σώζονται στήν Μονή Βατοπαίδιου δύο εικόνες, τῆς Σταυρώσεως (εἰκ. 15, 264) καί τῆς ἁγίας Ἄννης (εἰκ. 11, 254).

Οἱ παλαιότερες εικόνες πού σώζονται στήν Μονή -ἐάν ἐξαιρέσουμε τίς λατρευτικές τίς ὁποῖες ἡ παράδοση ἀνάγει σέ παλιότερους χρόνους- τοποθετοῦνται στήν περίοδο τῶν Κομνηνῶν καί μάλιστα στό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰῶνα. Ἀπό τήν περίοδο αὕτη οἱ εικόνες πού σώζονται εἶναι ἐλάχιστες σέ ἀριθμό· ἀντιπροσωπεύονται, ὥστόσο, ἀπό ἕνα ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον ἐπιστύλιο τέμπλου τοῦ καθολικοῦ μέ δεκατρία σωζόμενα θέματα, στά ὁποῖα συνδυάζεται ἡ Μεγάλη Δέηση μέ σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 16-40).

Ἐντύπωση προξενεῖ ἡ ἔλλειψη εικόνων ἀπό τό πρῶτο μισό τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἀντίθετα ἀπό τήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων (1261-1453) οἱ εικόνες πού σώζονται εἶναι περισσότερες καί μάλιστα ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Ὅρισμένες μάλιστα ἀπ' αὐτές μποροῦν νά χαρακτηριστοῦν κορυφαῖα ἔργα τῆς ἀναγέννησης τῶν Παλαιολόγων καί νά συνδεθοῦν μέ τήν παραγωγή ἐργαστηρίων τῆς Κωνσταντινουπόλεως καί τῆς Θεσσαλονίκης. Εἰδικότερα, ὁ μεγαλύτερος ἀριθμός τῶν εικόνων τῆς περιόδου αὐτῆς ἀντιπροσωπεύει τήν πνευματική καί καλλιτεχνική ἀναγέννηση τῶν Παλαιολόγων, πού χρονικά συμπίπτει μέ τήν βασιλεία τοῦ φιλομόναχου αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Β' Παλαιολόγου (1282-1328), ὁ ὁποῖος ἐνίσχυσε πολλαπλῶς τήν Μονή καί ἐπὶ τῆς βασιλείας του διακοσμήθηκε μέ τοιχογραφίες τό Καθολικό (1312).

Ἀπό τήν πρώτη περίοδο τῶν Παλαιολόγων (1261-1328) παρουσιάζονται εἴκοσι τρεῖς φορητές εικόνες, μεταξύ τῶν ὁποίων δύο εἶναι ψηφιδωτές. Οἱ εικόνες τῆς περιόδου αὐτῆς παρουσιάζουν περιορισμένο θεματολόγιο, καθῶς εἶναι στήν πλειονότητά τους εικόνες τέμπλου ἢ ἰδιωτικῆς λατρείας, στίς ὁποῖες ἀπεικονίζεται κυρίως ὁ Χριστός, ἡ Παναγία ἢ μεμονωμένοι ἅγιοι.

Ἀπό τήν δεύτερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων (1328-1453) οἱ εικόνες πού δημοσιεύονται ἐμφανίζουν θεματική ποικιλία, καθῶς ἀπό ἀπόψεως χρήσεως εἶναι δεσποτικές εικόνες τέμπλου, εικόνες Μεγάλης Δεήσεως τέμπλου, καί εικόνες προσκυνήσεως ἢ ἰδιωτικῆς λατρείας. Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ὁρισμένες εικόνες τῆς περιόδου αὐτῆς, ἀντιπροσωπεύουν σέ ὑψηλή ποιότητα τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς ἐποχῆς καί δείχνουν τήν ἐπαφή τῆς Μονῆς μέ τά μεγάλα κέντρα τῆς αὐτοκρατορίας τήν Κωνσταντινούπολη καί τήν Θεσσαλονίκη. Ἄλλες εἶναι ἔργα ἐπαρχιακῶν ἐργαστηρίων, ὅπως τῆς Βέροιας καί τῆς Καστοριάς, τά ὁποῖα κατὰ τό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰῶνα γνωρίζουν ἰδιαίτερη ἄνθιση. Ἀπό τήν περίοδο αὕτη, πού χρονικά συμπίπτει μέ τό πνευματικό κίνημα τοῦ Ἡσυχασμοῦ, ἀλλά καί μέ τήν προοιούσα συρρίκνωση τῆς αὐτοκρατορίας, ἐντυπωσιάζουν γιά τήν καλλιτεχνική καί ἐκφραστική ποιότητα οἱ εικόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως (εἰκ. 93-104) καί τῆς Αποκαθλώσεως (εἰκ. 105-112). Εἰδικότερα, ἡ εἰκόνα τῆς Αποκαθλώσεως ἀποτελεῖ κορυφαῖο ἔργο τῆς πνευματικῆς καί καλλιτεχνικῆς ἀναγεννήσεως τῆς ἐποχῆς πού συνδέεται μέ τό κίνημα τοῦ Ἡσυχασμοῦ.

Κατά τό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα καί τήν πρώιμη περίοδο τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης στό Ἅγιον Ὅρος, περίοδο κατὰ τήν ὁποία ἡ καλλιτεχνική παραγωγή ἐμφανίζει ὕφεση, παρουσιάζονται εἴκοσι μία φορητές εικόνες. Τήν περίοδο αὕτη ἡ καλλιτεχνική παραγωγή μετατοπίζεται ἀπό τά μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, τήν Κωνσταντινούπολη καί τήν Θεσσαλονίκη, στήν περιφέρεια, ὅπως στήν Καστοριά, στήν Βέροια, ἀλλά καί στό Ἅγιον Ὅρος μέ ἐμφανή πτώση τῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Τήν ἴδια περίοδο συνεχίζονται οἱ ἀπηχήσεις εἰκονογραφικῶν τύπων καί καλλιτεχνικῶν τρόπων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ἐνῶ παράλληλα ἡ κρητική σχολή ἐμφανίζεται διαμορφωμένη. Ἀπό τίς εικόνες τῆς περιόδου



αυτῆς ἄλλες εἶναι ἔργα παραγωγῆς βορειοελλαδικῶν ἢ ἀγιορείτικων ἐργαστηρίων τοῦ 15ου αἰώνα, ἐνῶ ἄλλες εἶναι πρῶιμα ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὑψηλῆς μάλιστα καλλιτεχνικῆς ποιότητος, πού ἔχουν εἰσαχθεῖ στήν Μονή ἀπό βενετοκρατούμενες περιοχές τῆς Ἑλλάδος.

Ἡ φορητή εἰκόνα ὡς καλλιτεχνικό εἶδος, δέν κινεῖται αὐτόνομα στόν χώρο τῆς βυζαντινῆς τέχνης, ἀλλά ἐπηρεάζεται ἀπό τό θεματολόγιο, τήν τεχνική καί τεχνοτροπία τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς καί τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, ἐνῶ ἀπό τήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων παρατηρεῖται καί τό ἀντίστροφο. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι στό Ἅγιον Ὅρος ἀνώνυμοι καί ἐπώνυμοι καλλιτέχνες, ὅπως ὁ Μανουήλ Πανσέληνος, ὁ Γεώργιος Καλλιέργης, ὁ Θεοφάνης ὁ Κρής, ὁ Ζώρης, ὁ Φράγκος Κατελάνος, ὁ Ἀντώνιος, ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ κ.ἄ., δραστηριοποιούνται μέ τήν ἴδια ἀνέση στήν τοιχογραφία καί στήν φορητή εἰκόνα.

Στίς βυζαντινές εἰκόνες πού παρουσιάζουμε δέν σώζονται ὀνόματα καλλιτεχνῶν ἢ ἄλλα στοιχεῖα, σχετικά μέ τόν τόπο παραγωγῆς ἢ προέλευσης τῶν εἰκόνων. Ὡστόσο, μέ βάση τά πορίσματα τῆς ἔρευνας, ὁρισμένες εἰκόνες ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι συνδέονται μέ τήν καλλιτεχνική δραστηριότητα ζωγράφων ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως τοῦ Μανουήλ Πανσέλῃνου (εἰκ. 63, 66, 67) καί τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη, ἐνῶ ἄλλες φαίνεται ὅτι προέρχονται ἀπό ἐργαστήρια τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἢ τῆς Θεσσαλονίκης, τῆς Βέροιας ἢ τῆς Καστοριάς, ὅπως καί τοπικῶν ἐργαστηρίων κατά τόν 15ο αἰώνα.

Οἱ βυζαντινές εἰκόνες τῆς Μονῆς, ὅπως εἶναι ὁ κανόνας, δέ συνοδεύονται μέ ἀφιερωματικές ἐπιγραφές. Ὡστόσο, σέ δύο εἰκόνες, τῆς Παναγίας Γλυκοφιλοῦσας ἀπό τό δίπτυχο γνωστό ὡς "Νινία τῆς Θεοδώρας" (εἰκ. 145, 146, 312) καί τῶν ἀποστόλων Πέτρου καί Παύλου (εἰκ. 162, 297) σώζονται ἐπιγραφές, ἀπό τίς ὁποῖες προκύπτει ὅτι οἱ εἰκόνες αὐτές συνδέονται μέ πρόσωπα τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς. Ἡ πρώτη εἰκόνα συνδέεται μέ τήν Ἄννα Φιλανθρωπινή, σύζυγο τοῦ Μανουήλ Γ', αὐτοκράτορα τῆς Τραπεζοῦντος (1390-1412), ἐνῶ ἡ δεύτερη μέ τόν δεσπότη Ἀνδρόνικο Παλαιολόγο, γιό τοῦ αὐτοκράτορα Μανουήλ Β' Παλαιολόγου (1391-1425). Ἀκόμα ἡ ψηφιδωτή εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης (εἰκ. 11, 254), ἔργο τοῦ 13ου-14ου αἰώνα μέ βάση νεώτερα ἐπιγραφικά στοιχεῖα πού τήν συνοδεύουν, συνδέεται μέ τήν τσαρίνα Ἄννα, γυναίκα τοῦ Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ (1530/32-1560).

Οἱ εἰκόνες πού δημοσιεύονται στόν τόμο αὐτό, ἱερά σεβάσματα τῆς Ὁρθοδοξίας καί τοῦ ἀγιορείτικου μοναχισμοῦ, συνιστοῦν ἓνα ἐξέχον δείγμα τοῦ κειμηλιακοῦ πλούτου τῆς Μονῆς καί παράλληλα ἀποτελοῦν ἀντιπροσωπευτικά ἔργα τῆς ὑψηλῆς πνευματικότητος καί τῆς καλλιτεχνικῆς ἀνθισσης τοῦ βυζαντινοῦ ἑλληνισμοῦ κατά τήν περίοδο τῶν Κομνηνῶν, τῶν Παλαιολόγων καί τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα.

Στό κείμενο πού ἀκολουθεῖ ἐπιχειρεῖται μέσα ἀπό ἓνα περιορισμένο ἀριθμό εἰκόνων, πού παρουσιάζονται μέ χρονολογική σειρά, στά πλαίσια ἱστορικῶν ἐνοτήτων καί καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, νά δοθεῖ ἀντιπροσωπευτική, κατά τό δυνατόν, εἰκόνα τοῦ κειμηλιακοῦ πλούτου στήν κατηγορία τῶν εἰκόνων πού φυλάσσεται στήν Μονή. Θά πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι ἡ χρονολόγηση τῶν εἰκόνων, ἀπό ἔλλειψη χρονολογικῶν ἢ ἐπιγραφικῶν στοιχείων, βασίζεται κατά κανόνα σέ εἰκονογραφικά καί κυρίως καλλιτεχνικά κριτήρια.

Ἡ ἐπιλογή, ἐπίσης, τῶν εἰκόνων πού δημοσιεύονται βασίστηκε κυρίως στίς εἰκόνες πού συντηρήθηκαν, μέ κριτήρια τήν καλή διατήρηση, τό εἰκονογραφικό ἐνδιαφέρον, τήν καλλιτεχνική ποιότητα καί τήν θέση τους στά καλλιτεχνικά ρεύματα πού ἀναπτύχθηκαν τήν περίοδο ἀπό τόν 12ο ἕως τό τέλος τοῦ 15ου αἰώνα.

Εἰκ. 9. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 51.

Εἰκ. 10. (Ἐπόμενο δισέλιδο). Ἐπιστόλιο τέμπλου. Εὐαγγελισμός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 21.





ΦΟΡΗΤΕΣ
ΕΙΚΟΝΕΣ

1. Ἡ Ἁγία Ἄννα με τὴν Παναγία (25x20 ἐκ.)

Στό σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς φυλάσσονται δύο ψηφιδωτές εἰκόνες, μικρῶν διαστάσεων, τῆς ἁγίας Ἄννης με τὴν Παναγία καὶ τῆς Σταυρώσεως τοῦ Χριστοῦ, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν ἐξαίρετα δείγματα τεχνικῆς ἐπιδεξιότητος τῶν τεχνιτῶν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων στὴν κατασκευὴ πολυτελῶν ἔργων, μικρογραφικοῦ χαρακτήρα¹. Οἱ εἰκόνες αὐτές εἶναι κατασκευασμένες ἀπὸ μικροσκοπικῆς, πολύχρωμες ψηφίδες ἀπὸ πέτρα, ὑαλόμαζα ἢ ἀσήμι, πού ἔχουν στερεωθεῖ σέ ὑπόστρωμα κηρομαστίχης, πάνω σέ ξύλινη ὑπόβαση². Αὐτά τὰ πολυτελῆ καὶ πολύτιμα ἱερά κειμήλια πρέπει νά προσεφέρθησαν στὴν Μονὴ ἀπὸ μέλη τῆς βυζαντινῆς αὐλῆς, σύμφωνα ἄλλωστε καὶ με τὴν παράδοση, πού ἀναφέρεται, σέ δωρεά τοῦ αὐτοκράτορα Ἰωάννου Καντακουζηνοῦ (1347–1354)³.

Στὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης (εἰκ. 11, 254) ἡ ἁγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη πάνω σέ ὑποπόδιο, με ἑλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά, κρατώντας με τὸ ἀριστερὸ τῆς χερί τὴν Παναγία. Ἡ ἁγία Ἄννα καὶ ἡ Παναγία φοροῦν βαθυκύανο ἱμάτιο καὶ χιτῶνα κόκκινο καὶ καφετί ἀντίστοιχα. Οἱ φωτοστέφανοι, ὅπως καὶ ὁ κάμπος τοῦ κάτω τμήματος τῆς εἰκόνας, συντίθενται ἀπὸ πολύχρωμες ψηφίδες (πράσινες, ἀσημί, κόκκινες), ἐνῶ μόνο ἀσημένιες ψηφίδες καλύπτουν τὸ βάθος τοῦ ἄνω τμήματος τῆς εἰκόνας⁴. Ἡ εἰκόνα φέρει πολύχρωμη πλαισίωση ζικ-ζάκ. Στὸ βάθος τῆς εἰκόνας, ἐκατέρωθεν τῆς ἁγίας Ἄννης καὶ τῆς Παναγίας σώζονται οἱ ἐπιγραφές: Η ΑΓΙ(Α) ΑΝΝΑ ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ.

Τὸ ἔξοργο, αὐτόξυλο πλαίσιο τῆς εἰκόνας καλύπτεται με ἀσημένια ἐπένδυση, στὴν ὁποία ἐναλλάσσονται διάχωρα με εἰκονιστικά καὶ διακοσμητικά θέματα, καὶ ἡ ὁποία τοποθετεῖται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰῶνα⁵. Ἡ ὀπισθία ὀψη τῆς εἰκόνας εἶναι ἐπενδεδυμένη με ὕφασμα πάνω στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένη με κιννάβαρη στὰ ρώσικα ἡ ἐπιγραφή⁶ “τῆς σαρίνας καὶ μεγάλης δούκισσας Ἀναστασίας”, συζύγου τοῦ Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ (γύρω στὰ 1530/32–1560). Πάνω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή σέ σταυρόσχημο μονόγραμμα ἀποδίδεται τὸ ὄνομα τῆς Μονῆς “Β(α)τ(ο)π(ε)δ(ίου)”.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἁγίας Ἄννης με τὴν κόρη τῆς Παναγία στὴν ἀγκαλιά εἶναι σχετικὰ σπάνιο εἰκονογραφικὸ θέμα, ἐμπνευσμένο ἀπ’ αὐτὸ τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατοῦσης⁷. Στὴν ζωγραφικὴ τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα τὸ θέμα αὐτὸ ἀπαντᾷ με παραλλαγές στίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως στὸ Πυργί Εὐβοίας (τέλη 13ου ἀρχές 14ου αἰῶνα), τοῦ Ἀγίου Στεφάνου στὴν Καστοριά (τέλος 13ου αἰῶνα) καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης (γύρω στὰ 1315)⁸.

Τὸ ρούχο τῆς ἁγίας Ἄννης καὶ τῆς Παναγίας ἀποδίδεται σέ πλατιῆς ἐπίπεδες πτυχές, οἱ ἀκμές τῶν ὁποίων τονίζονται με ἀσημί ψηφίδες, τεχνικὴ πού παρατηρεῖται σέ ψηφιδωτές εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα⁹. Γιά τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου (εἰκ. 12) χρησιμοποιοῦνται μικροσκοπικῆς ψηφίδες, τίς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης διατάσσει με τονικὴ διαβάθμιση, ἐπιδιώκοντας ζωγραφικὸ ἀποτέλεσμα. Ἔτσι, χρησιμοποιεῖ περιγράμματα καφέ, σκιές λαχανί, σταρένια σάρκα πού ροδίζει πλάτιά λευκά φῶτα, πού φωτίζουν τὸ μέτωπο, τὴν περιοχὴ γύρω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ τὸ πηγούνι. Ἀνάλογη τεχνικὴ, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, γιά τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται σέ ψηφιδωτές εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα¹⁰ ἀλλὰ καὶ σέ μνημειακά ψηφιδωτὰ σύνολα τῆς δεκάετίας τοῦ 14ου αἰῶνα¹¹.

Με βάση τὰ παραπάνω ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης μπορεῖ νά χρονολογηθεῖ στὸ τέλος τοῦ 13ου ἢ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰῶνα. Ἐχοντας ὅμως ὑπόψη ὅτι ἡ ἀσημένια ἐπένδυση τῆς εἰκόνας χρονολογεῖται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰῶνα¹² καὶ ὅτι ἡ ἐπένδυση καὶ ἡ ψηφοθήκη





εικόνας, όπως αποδείχθηκε από έρευνα έγιναν συγχρόνως¹⁴, τότε η χρονολόγηση της εικόνας στις αρχές του 14ου αιώνα είναι πολύ πιθανή¹⁵.

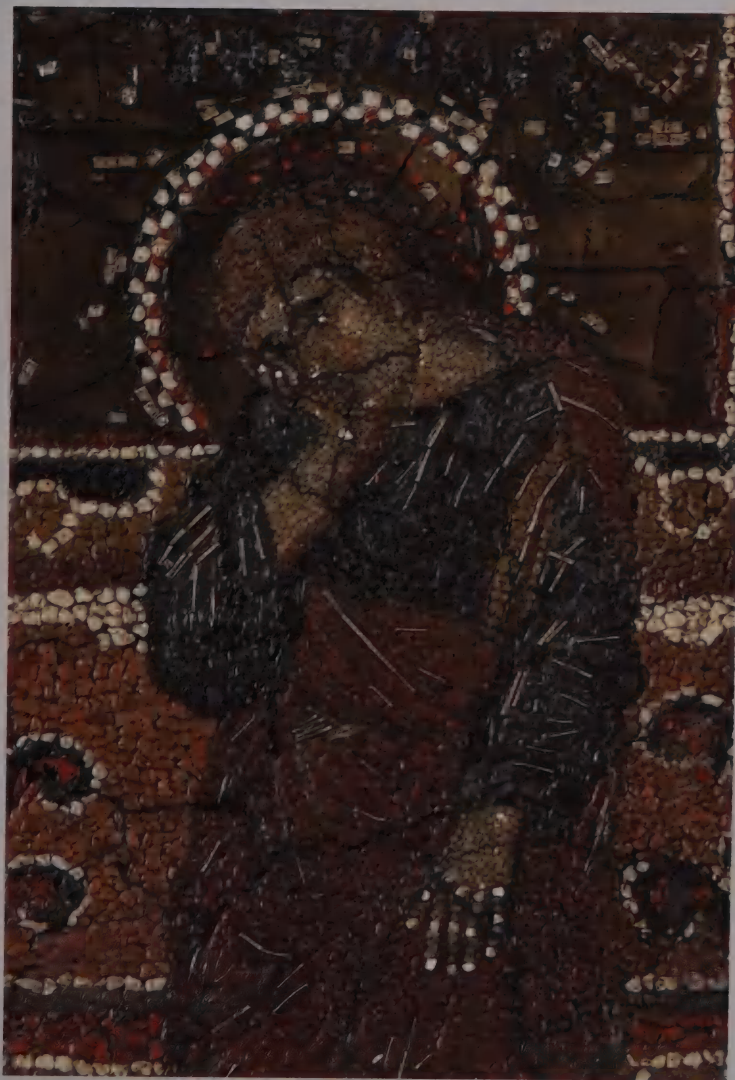
2. Σταύρωση (33x30 εκ.)

Στήν ψηφιδωτή εικόνα της Σταυρώσεως¹⁶ ο Χριστός (είκ. 15, 264) εικονίζεται νεκρός πάνω στον σταυρό, με έκτεταμένα τά χέρια, έχοντας καμπυλωμένο τό κορμί, με στροφή ελαφρά προς τά δεξιά, και γερμένο τό κεφάλι. Έκατέρωθεν του σταυρού, συμμετρικά προς τόν έσταυρωμένο, εικονίζεται, αριστερά, ή Παναγία μέ συγκρατημένη θλίψη, ύψώνοντας τό κεφάλι προς τόν Χριστό, και δεξιά ό Ιωάννης, περιίλυπος, κλειστός στόν έαυτό του σέ χαλαρή στάση, πού θυμίζει μορφές αρχαίων έπιτυμβίων. Η Παναγία φοράει καφέ χιτώνα και μαφόριο βαθυκύανο, ενώ ό Ιωάννης βαθυκύανο χιτώνα και καφεκόκκινο ιμάτιο. Έπιγραφές Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ και Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩ(ΝΝΗΣ) συνοδεύουν τήν Παναγία και τόν Ιωάννη.

Κάτω από τήν όριζόντια κεραία του σταυρού εικονίζονται δύο άγγελοι νά πετούν απομακρυνόμενοι. Η σκηνή της Σταυρώσεως εξελίσσεται μπροστά στό τείχος της Ιερουσαλήμ, πού εικονίζεται στό βάθος μέ τρόπο συμβατικό και διακοσμητική αντίληψη. Τό βάθος στό άνω τμήμα της εικόνας διαμορφώνεται μέ άσημένιες ψηφίδες, πού έχουν καταπέσει στό μεγαλύτερο μέρος, ενώ στό κάτω τμήμα μέ πράσινες για ύποδήλωση του φυσικού έδαφους, πού είναι διάστικτο μέ σχηματικά, λευκά και βαθυκύανα άνθη.

Τό περίγραμμα των φωτοστεφάνων αποδίδεται μέ έναλλαγή λευκών, βαθυκύανων και κόκκινων ψηφίδων έν είδει ζατριχίου. Ανάλογης μορφής πρέπει νά ήταν και τό βάθος των φωτοστεφάνων, αλλά οί ψηφίδες έχουν έκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος. Τό άνω μέρος της εικόνας πλαισιώνεται μέ συνεχόμενους πολύχρωμους ρόμβους, πού απομονώνουν, εξαίροντας τήν μορφή του έσταυρωμένου.

Τό λιτό εικονογραφικό σχήμα της Σταυρώσεως, πού περιορίζεται στά κύρια πρόσωπα, μέ τά επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία, όπως είναι ή στάση του Χριστού, οί άγγελοι πού πετούν απομακρυνόμενοι και τό τείχος της Ιερουσαλήμ, ανάγεται στην εικονογραφική παράδοση του 11ου-12ου αιώνα¹⁷. Ωστόσο τό εικονογραφικό αυτό σχήμα επιβιώνει και στην παλαιολόγιο περίοδο, όπως φαίνεται όχι μόνο από τήν εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου, αλλά και από άλλες ψηφιδωτές ή μή εικόνες, όπως είναι ή Σταύρωση του Βερολίνου (τέλος 13ου



Είκ. 12. Η Αγία Άννα μέ τήν Παναγία.
Λεπτομέρεια της είκ. 11 και 254.

Είκ. 13. Σταύρωση. Ο άγιος Ιωάννης.
Λεπτομέρεια της είκ. 14 και 264.

Leihfrist: 07-05-20

Standort: PSt 236

Theke 236

PSt Ortsleihe / Fernleihe

090014 31

αντιληψη. Το βάθος στο άνω τμήμα τῆς εἰκόνας διαμορφώνεται

κπέσει

τμήμα

ἔδά-

, λευ-

ἀπο-

ον καί

νάλο-

ς τῶν

ἐκπέ-

ος τῆς

πολύ-

ζαίρο-

χυρώ-

πα. μέ

ὅπως

ού πε-

ῆς Ἰε-

ή πα-

σο τό

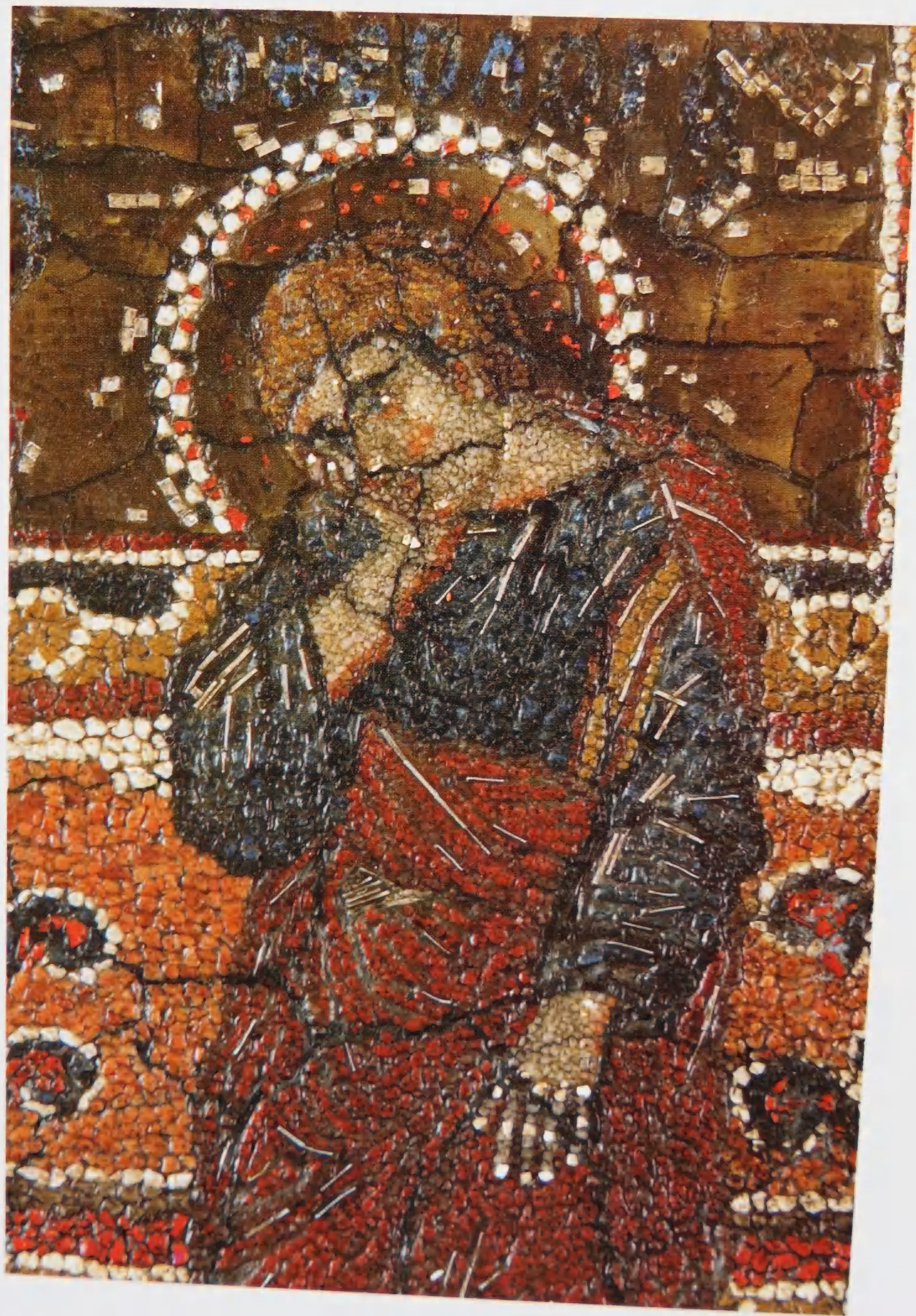
ί στήν

ι μόνο

ἀλλά

ὅπως

ς 13ου



Εἰχ. 13. Σταύρωση. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης.
Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 14 καί 264.



αἰώνα), ἡ Σταύρωση ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ Δωδεκάορτο τῆς Φλωρεντίας (ἀρχές 14ου αἰώνα)¹⁸ κ.ἄ.

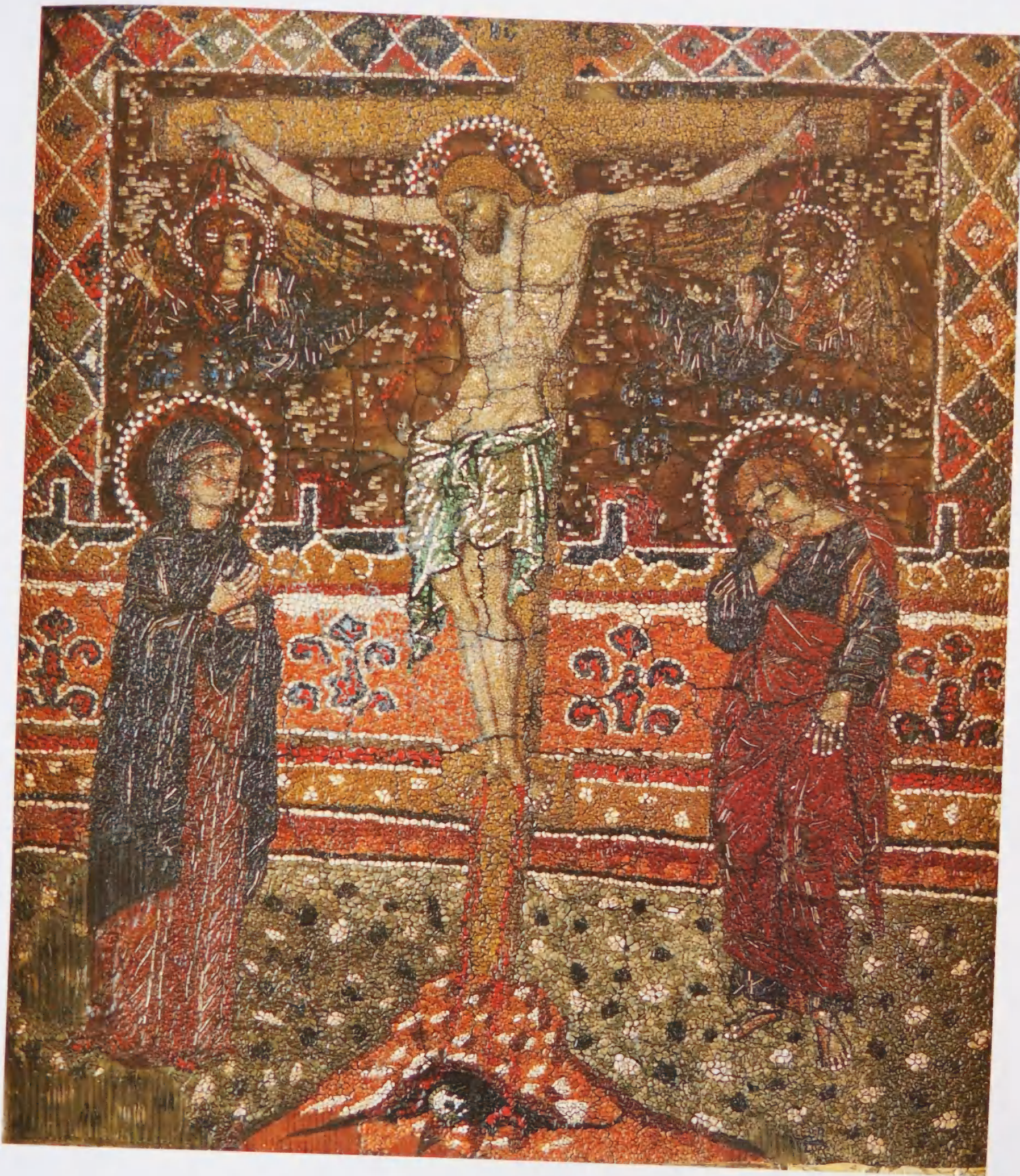
Απὸ τεχνικὴ ἄποψη ἡ Σταύρωση ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν χρωματικὴ ποιικιλία, τὴν διακοσμητικὴ τάση καὶ τὴν χρῆση ἀπειροελάχιστων στό μέγεθος, πολύχρωμων ψηφιδῶν τίς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης χειρίζεται μέ ἐξαιρετικὴ δεξιότητι.

Τὰ ἐνδύματα, ἐάν ἐξαιρέσουμε τὸ περιζώμα τοῦ Χριστοῦ, ἀποδίδονται σέ μονοχρωμία καὶ οἱ πτυχές ὀρίζονται μέ τριχοειδῆ φύλλα ἀσημιοῦ σέ ἀπομίμηση τεχνικῆς σμάλτου, πού δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς γραμμικῆς φωτεινῆς ἀνταύγειας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ πρόσωπο (εἰκ. 13, 14), μέ τὴν σταρένια σάρκα πού ροδίζει καὶ τὰ “φῶτα” πού “τρεμοπαίζουν” σάν ἀπειροελάχιστες κηλίδες στό μέτωπο, γύρω ἀπὸ τὰ

μάτια καὶ στὴν μύτη, ἀποδίδεται μέ τρόπο ζωγραφικὸ καὶ μέ ἀξιοθαύμαστη δεξιότητι στὴν λεπτομέρεια.

Παρόμοια τεχνικὴ ζωγραφικοῦ χαρακτήρα στὴν ἀπόδοση τοῦ ρούχου καὶ τοῦ προσώπου διαπιστώνουμε στὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ (τέλος 13ου αἰώνα) τοῦ Ἱστορικοῦ Μουσείου τῆς Μόσχας, πού προέρχεται ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος¹⁹. Ἀκόμα ἀνάλογης μορφῆς φωτοστέφανο καὶ πλαίσιο ἀπαντᾷ στὰ ψηφιδωτὰ στὴν Πόρτα Παναγία τῆς Θεσσαλίας, στὴν εἰκόνα Δωδεκάορτου τῆς Φλωρεντίας (ἀρχές 14ου αἰώνα) καὶ στὴν ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῶν τεσσάρων Ἱεραρχῶν (ἀρχές 14ου αἰώνα) τοῦ Hermitage²⁰.

Μέ βάση τὰ παραπάνω στοιχεῖα, εἰκονογραφικά, τεχνικά καὶ τεχνοτροπικά, ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 13ου μέ ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα. Τὴν ἴδια περίοδο χρονολογεῖται καὶ ἡ ἐπένδυση τῆς εἰκόνας²¹.



Είχ. 15. Σταύρωση. Λεπτομέρεια της είχ. 264. Τέλος 13ου-αρχές 14ου αιώνα.





ΓΡΑΠΤΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ Εἰκόνες τοῦ 12ου αἰώνα

1. Ἐπιστύλιο τέμπλου

Από τὰ πιά σημαντικά ἔργα πού σώζονται στήν Μονή Βατοπαιδίου καί στό Ἅγιον Ὄρος εὐρύτερα εἶναι τό ἐπιστύλιο τέμπλου, πού διατηρήθηκε εὐλαβικά στήν Μονή (εἰκ. 16–40), καί τό ὁποῖο ἔγινε γνωστό στόν ἐπιστημονικό κόσμο μέ τήν δημοσίευση τό 1966 ἀπό τόν ἀκαδημαϊκό Μ. Χατζηδάκη¹. Πρόσφατα ἔγινε ἡ συντήρηση τοῦ ξύλου καί τῆς ζωγραφικῆς, πού ἀπεκάλυψε σ' ὅλη τήν λαμπρότητα τήν ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τοῦ ἔργου².

Τό ἐπιστύλιο σώζεται σήμερα σέ τέσσερα κομμάτια, (εἰκ. 18, 21, 22, 30) τά ὁποῖα φέρουν ἀνάγλυφα τόξα, πού στηρίζονται σέ κολονάκια, καί ὀρίζουν δεκατρία συνολικά διάχωρα μέ παραστάσεις³. Ἐξέχον αὐτόξυλο πλαίσιο, πλάτους 10 ἐκ., πλαισιώνει τήν τοξοστοιχία στό ἐπάνω καί κάτω μέρος τοῦ ἐπιστυλίου. Στήν πίσω πλευρά τῶν τεσσάρων τμημάτων τοῦ ἐπιστυλίου, πάνω σέ λευκό ἐπίχρυσμα ἀπεικονίζεται κόσμημα μέ “σηρικούς” κύκλους, (εἰκ. 40) μέσα στούς ὁποίους παριστάνονται σταυροί⁴.

Τά ἐπιστύλια τέμπλου τοῦ 12ου αἰώνα, πού εἶναι γνωστά μέχρι σήμερα, προέρχονται κυρίως ἀπό τήν Μονή τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης στό Σινᾶ καί λιγότερο ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος⁵. Ἀπό τὰ ἐπιστύλια τοῦ Σινᾶ τό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου διαφέρει κυρίως στό μέγεθος, γιατί εἶναι ὄχι μόνο πιά μακρύτερο, ἀλλά

Εἰκ. 16. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Θεοτόκος καί ὁ Ἰωσήφ ἀπό τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.
Εἰκ. 17. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἱερεῖς ἀπό τήν Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.







Standort: F. 236
Thema: 236
Leihfrist: 01.01.2025
Leihe / Fernleihe

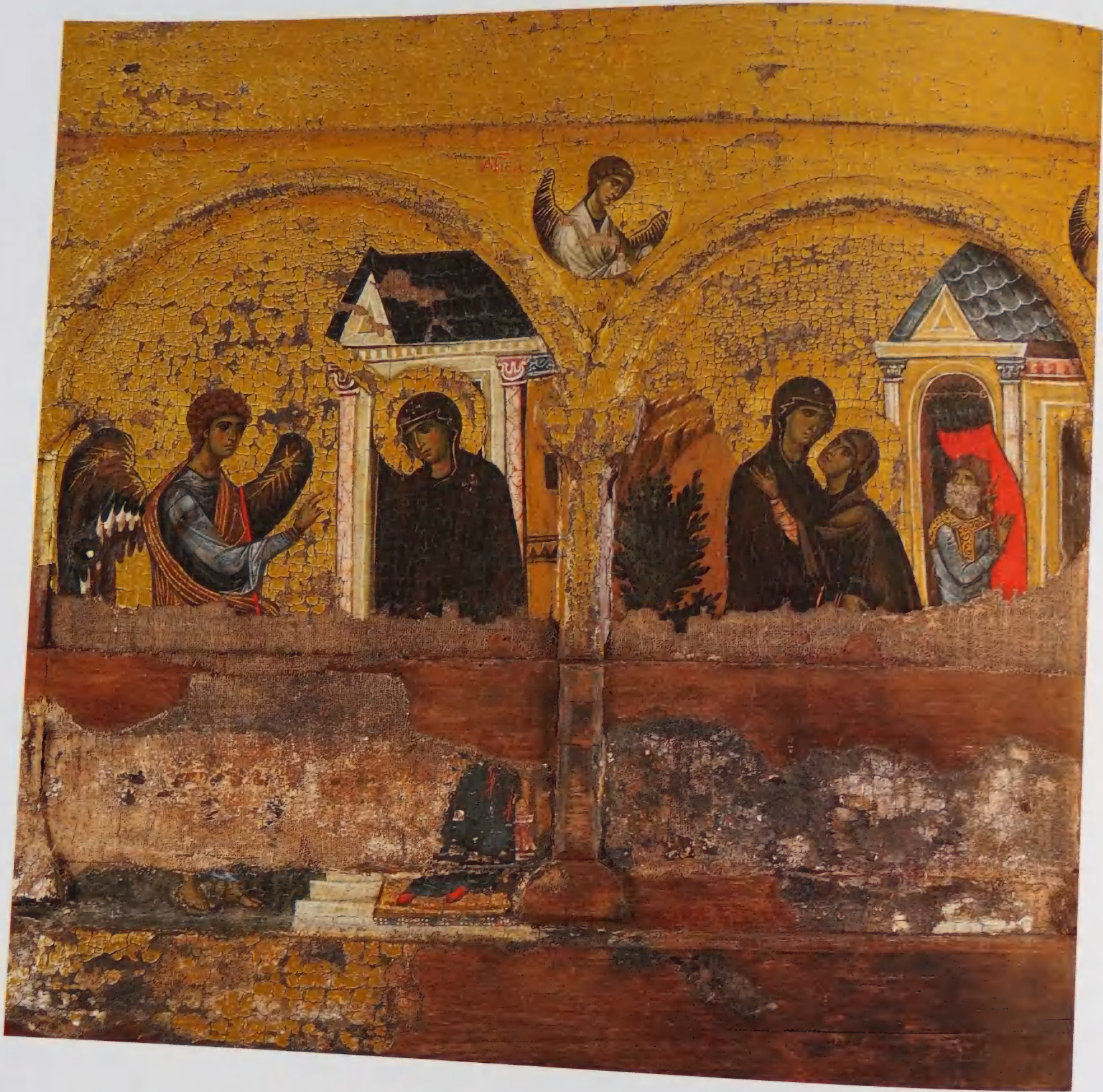


Εἰκ. 18. (Προηγούμενο δισέλιδο). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου καί ἡ Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ (πρῶτο τμήμα, 40,5–45,5x71,5 ἐκ.).
 Εἰκ. 19. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ Ἰωσήφ καί οἱ μνηστήρες ἀπό τήν Παράδοση τῆς Θεοτόκου στόν Ἰωσήφ.
 Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 18.



καί πίο ψηλό⁶. Αυτό δείχνει ότι τό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἦταν προορισμένο ὄχι γιά τό τέμπλο ἑνός παρεκκλησίου, ἀλλά γιά τό μαρμάρινο τέμπλο τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς⁷.

Ἐχοντας μάλιστα ὑπόψη τήν γενομένη ἀποκατάσταση τοῦ μαρμαρίνου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς, πάνω στόν κοσμήτη τοῦ ὁποίου τοποθετεῖται κατά τό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα τό ἐπιστύλιο, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τό ἐπιστύλιο δέν περιορίζονταν μόνο στό κεντρικό τμήμα τοῦ κοσμήτη, ὅπως ἔχει προταθεῖ⁸, ἀλλά ἐπεκτείνονταν καί στά πλάγια τμήματα αὐτοῦ. Αυτό συνάγεται ἀπό τό γεγονός ὅτι, ὅπως θά δοῦμε, ἀπό τό ἐπιστύλιο ἀπουσιάζουν βασικές σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου, ὅπως εἶναι ἡ Γέννηση, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βάπτισις, ἡ Μεταμόρφωσις, ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, κ.ἄ. Συνεπῶς, παρά τήν ἀποψη τοῦ Χατζηδάκη⁹, οἱ σκηνές τοῦ ἐπιστυλίου ἀπό τήν ζωή τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας θά ξεπερνοῦσαν κατά πολύ τίς δεκαπέντε, καί τό συνολικό μήκος αὐτοῦ θά ὑπερέβαινε τά πέντε μέτρα.



Κεντρικό θέμα του ἐπιστυλίου εἶναι ἡ συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως, (εἰκ. 30) πού ἀπλώνεται σέ πέντε διάχωρα, ἐνῶ στά ὑπόλοιπα διάχωρα, ἀπό τά ὅποια σώζονται, ὅπως εἶδαμε, τά ὀκτώ, ἀπεικονίζονται σκηνές ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας καί κυρίως τοῦ Χριστοῦ. Εἰδικότερα στό κεντρικό διάχωρο τῆς Μεγάλης Δεήσεως, πού εἶναι καί τό κεντρικό τοῦ ἐπιστυλίου, εἰκονίζεται ὁ Χριστός ἐνθρονος (εἰκ. 33), ἐνῶ σέ τέσσερα διάχωρα ἀνά δύο ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ, παριστάνονται, ὁλόσωμοι, σέ δέηση, ἡ Παναγία, ἀριστερά, καί ὁ Πρόδρομος (εἰκ. 36), δεξιά, συνοδευόμενοι ἀπό ἕνα ἄγγελο (εἰκ. 31). Τό θέμα τῆς Μεγάλης Δεήσεως κλείνει μέ ἄλλα δύο διάχωρα, στά ὅποια ἀπεικονίζονται ὁ ἀπόστολος Πέτρος καί ὁ εὐαγγελιστής Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, ἀριστερά (εἰκ. 35), καί ὁ ἀπόστολος Παῦλος καί ὁ εὐαγγελιστής Λουκάς, δεξιά (εἰκ. 34). Στά τριγωνικά διάκενα, πού σχηματίζονται στήν συμβολή τῶν

Εἰκ. 21. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου καί ἡ Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στήν Ἐλισάβετ (δεύτερο τμήμα, 75 x 69 ἐκ.). Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.



τόξων, εικονίζονται έξι προτομές άγγέλων, στραμμένων ανά τρεις προς τόν Χριστό πού εικονίζεται στό κέντρο (είκ. 30).

Οί σωζόμενες σκηνές από τήν ζωή τής Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ άπλώνονται σέ όκτώ διάχωρα από τά δέκα διάχωρα, πού υποθέτει ό Χατζηδάκης ότι σώζονταν άρχικά, καί οί όποιες είναι οί ακόλουθες: Τά Εισόδια τής Θεοτόκου, ή Παράδοση τής Θεοτόκου στόν Ίωσήφ, ό Εὐαγγελισμός, ή Επίσκεψη τής Παναγίας στήν Έλισσάβετ¹⁰, ή Άνάσταση τοῦ Λαζάρου, ή Βαΐοφόρος, ή Σταύρωση καί ή Άποκαθήλωση. Στά μή σωζόμενα δύο διάχωρα, σύμφωνα μέ τίς τάσεις τής εικονογραφίας τής έποχής, υποθέτουμε ότι θά άπεικονίζονταν, ό Έπιτάφιος Θρῆνος καί ή εἰς Ἄδου Κάθοδος¹¹.

Εἰκ. 22. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Σταύρωση καί ή Άποκαθήλωση (τέταρτο τμήμα, 71,5x69 εκ.).

Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.

Εἰκ. 23 (Ἐπόμενο δισέλιδο). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Σταύρωση καί ή Άποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τής εἰκ. 22.





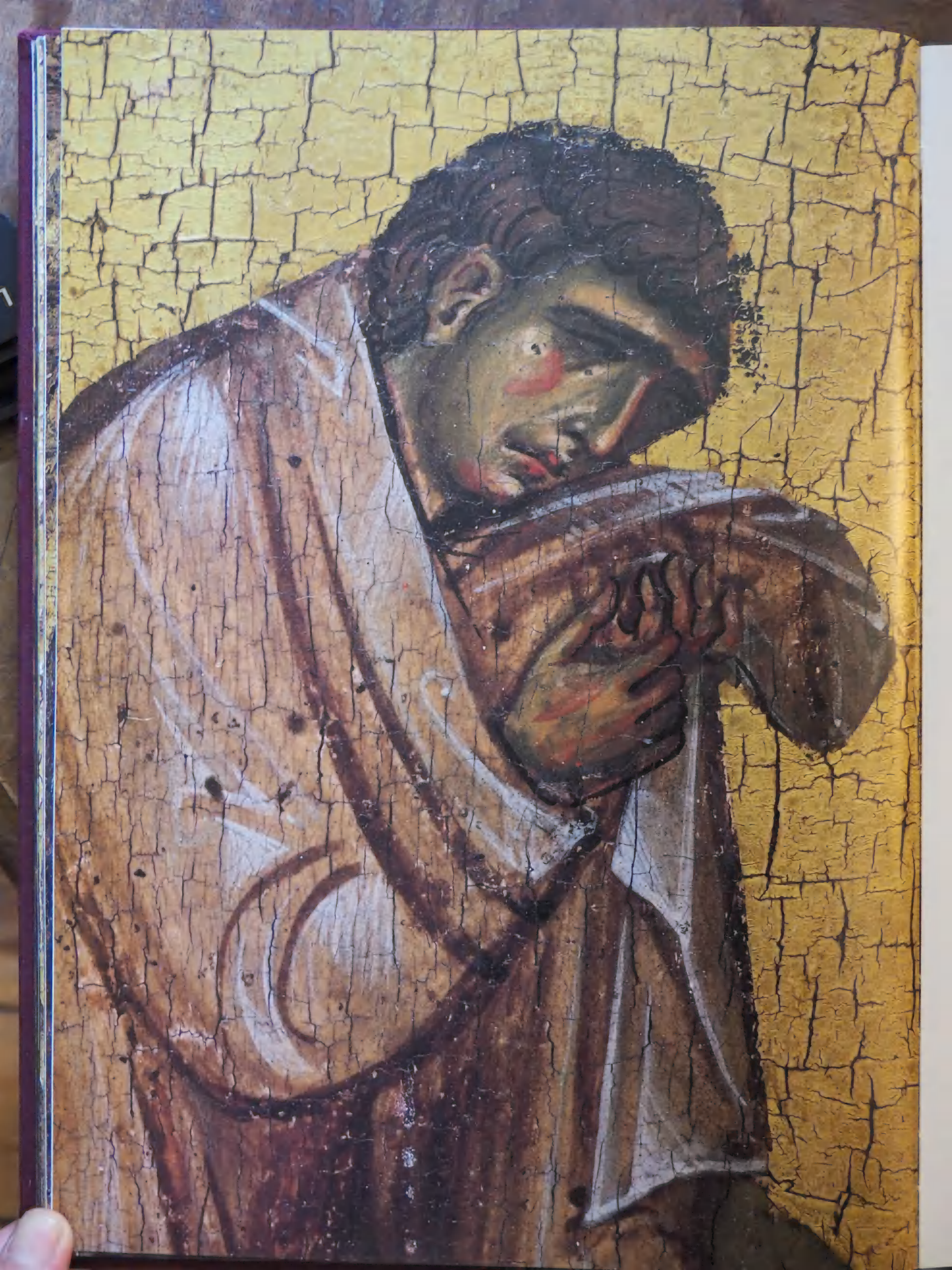
Στό ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου κεντρικό θέμα, ὅπως συνηθίζεται στίς γνωστές εἰκόνες ἐπιστυλίου τοῦ 12ου αἰώνα ἀπό τό Σινᾶ¹², εἶναι μία συνεπτυγμένη μορφή τῆς Μεγάλης Δεήσεως, σέ συνδυασμό μέ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου. Ἡ διαφορὰ μέ ἄλλα παραδείγματα εἶναι ὅτι ἡ Μεγάλη Δέηση τῆς

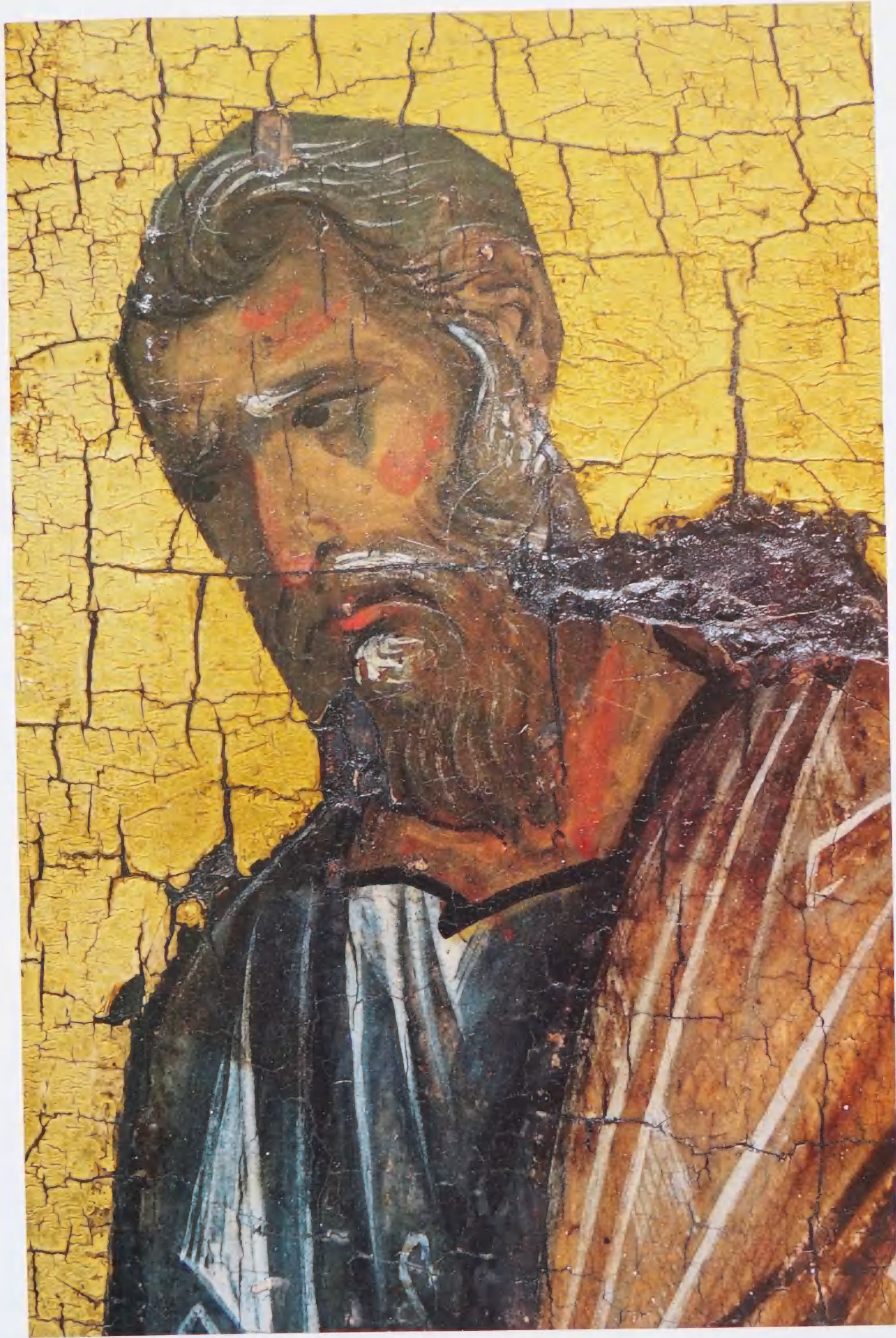


Μονῆς Βατοπαιδίου, παρά τὴν συνεπτυγμένη μορφή, παραμένει “μία ἀπὸ τίς πιο πολυπρόσωπες Μεγάλες Δεήσεις ποὺ ξέρουμε σέ εἰκόνες ἐπιστολίου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς”¹³.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη οἱ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου κινοῦνται στὸ πνεῦμα τῶν τάσεων τῆς κομνηνείας ζωγραφικῆς τοῦ 12ου αἰώνα. Οἱ συνθέσεις εἶναι ὀλιγοπρόσωπες, ἰσόρροπες καὶ συμμετρικὲς μέ

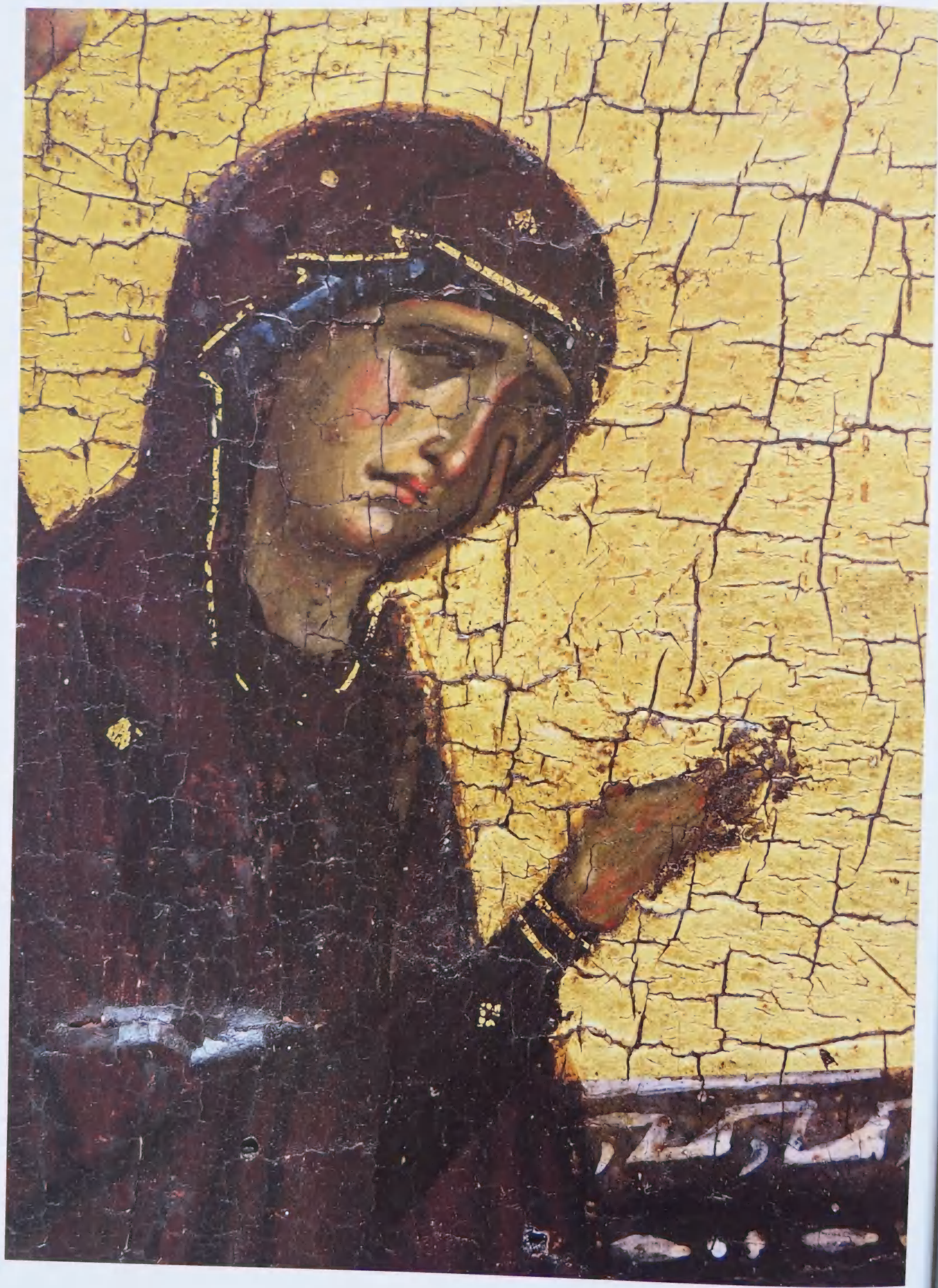
Εἰχ. 25. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 23.





Είχ. 26. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 23.

Είχ. 27. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ὁ Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας ἀπὸ τὴν Ἀποκαθήλωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 23.



Εἰκ. 28. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ἡ Παναγία τῆς Σταυρώσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.
Εἰκ. 29. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης καὶ ὁ ἐκατόνταρχος ἀπὸ τὴν Σταύρωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 23.





κυρίαρχο στοιχείο την ανθρώπινη μορφή, ενώ τό φυσικό περιβάλλον καί τά κτήρια ἀναπτύσσονται διακριτικά στόν χώρο, ὑπογραμμίζοντας τήν θέση καί τόν ὄγκο τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Εἰδικότερα ἡ Ἀνάσταση τοῦ Λαζάρου (εἰκ. 37) θυμίζει τό Ψαλτήριο τῆς Μελισσάνθης καί τήν Capella Palatina τοῦ Palermo¹⁴, ἐνῶ ἡ Βαϊοφόρος (εἰκ. 38, 39, 48) συγγενεῦει μέ τήν ὁμώνυμη σκηνή σέ ἐπιστύλιο καί σέ τετράπτυχη εἰκόνα τοῦ Σινᾶ, καθῶς καί σέ μικρογραφία τοῦ κώδικα 93 τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν¹⁵. Ἡ Σταύρωση (εἰκ. 22, 23), ἐπίσης, βρίσκεται πολύ κοντά στήν Σταύρωση ἀπό τό Τετραευάγγελο τῆς Πάρμας ἀρ. 5, ὅχι μόνο στό εἰκονογραφικό σχῆμα, στήν στάση καί χειρονομία τῶν μορφῶν, ἀλλά καί στήν τοξοστοιχία τοῦ βάθους μέ τήν ὁποία δηλώνεται ἡ πόλη τῆς Ἱερουσαλήμ¹⁶.

Ἀκόμα, ὁρισμένες εἰκονογραφικές λεπτομέρειες τοῦ ἐπιστυλίου τό συνδέουν καί πάλι μέ τήν ζωγραφική τοῦ 12ου αἰῶνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνα. Ἔτσι, τό διάφανο περιζῶμα τοῦ Χριστοῦ στήν Σταύρωση, πού ἀπαντᾷ καί στήν Ἀποκαθήλωση τοῦ ἐπιστυλίου, τό βρίσκουμε σέ εἰκόνα Σταύρωσης τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ μέ μετάλλια ἀγίων καί ἀγγέλων (δεύτερο ἢ τρίτο τέταρτο 12ου αἰῶνα), στό Τετραευάγγελο τῆς Πάρμας καί στόν κώδικα ἀρ. 762 τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (12ος αἰῶνας)¹⁷. Ἐπίσης στήν Ἀποκαθήλωση (εἰκ. 22, 23) ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ ἕνα σπάνιο εἰκονογραφικό τύπο, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ἡ Παναγία δεξιᾷ, καί ὅχι ἀριστερά, δέχεται στήν ἀγκαλιά της τόν Χριστό, ἔχοντας δίπλα της τόν Ἰωσήφ Ἀριμαθαίας. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος, ἀπαντᾷ σέ περιορισμένο ἀριθμό ἔργων ἀπό τόν 10ο αἰῶνα καί μετά¹⁸.

Ἀπό τήν ζωή τῆς Παναγίας ἀπεικονίζονται δύο σκηνές, τά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (εἰκ. 18) καί ἡ Παράδοση τῆς Παναγίας στόν Ἰωσήφ (εἰκ. 18). Στά Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου ἐντυπωσιάζει ἡ ρεαλιστική ἀπεικόνιση ὡς κορασίδων τῆς Παναγίας καί τῶν ἐπτά Παρθένων πού τήν συνοδεύουν (εἰκ. 20), καθῶς εἰκονίζονται μικρές στήν ἡλικία καί στό ὕψος, σέ σχέση μέ τίς πανύψηλες μορφές τῶν ἡλικιωμένων γονέων της καί τοῦ Ζαχαρία (εἰκ. 16, 18). Στήν δεύτερη σκηνή, τῆς Παράδοσης τῆς Παναγίας στόν Ἰωσήφ (εἰκ. 17,

Εἰκ. 31. (Ἐπόμενες σελίδες). Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἄγγελος τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.



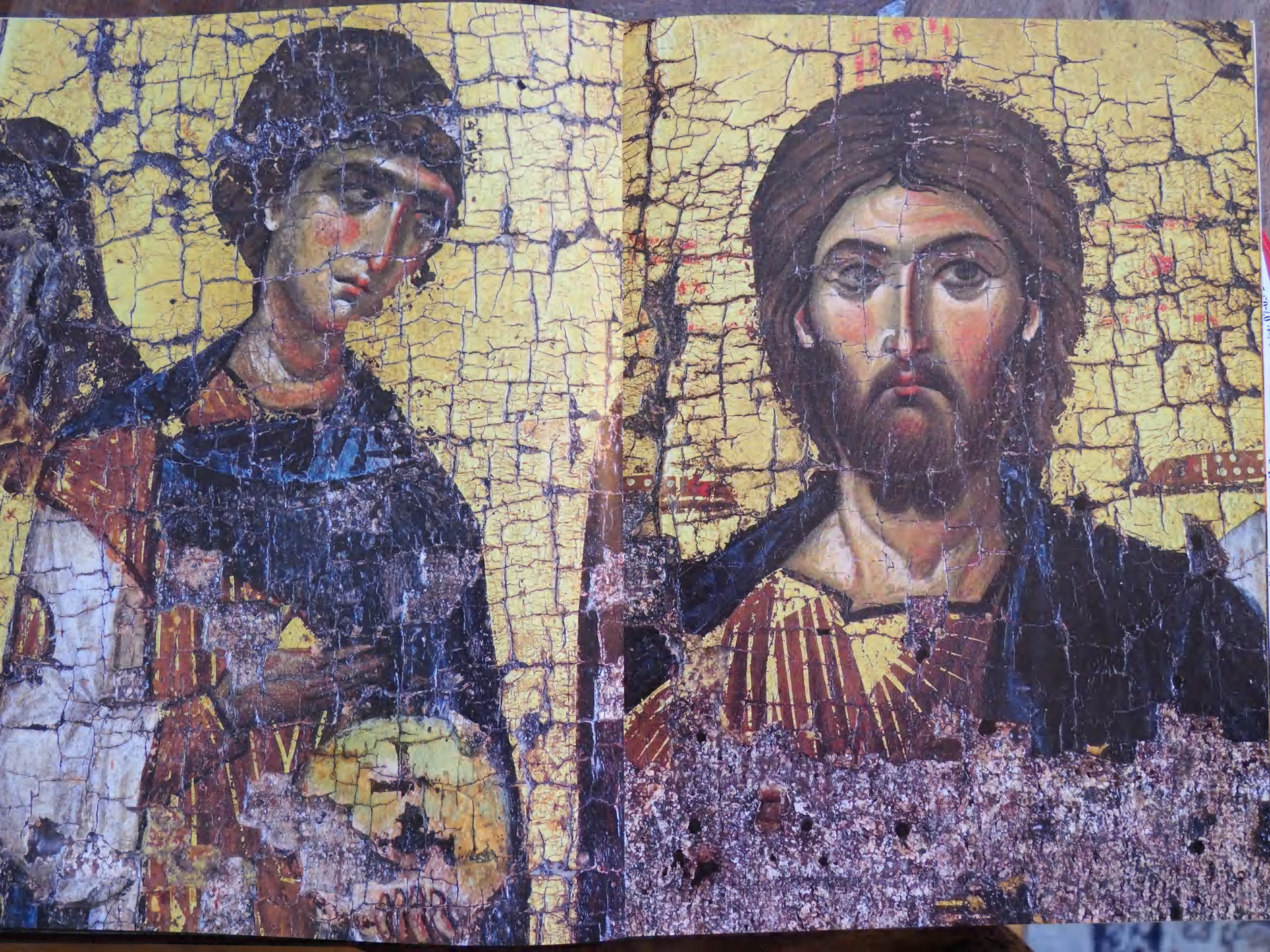
Εἰκ. 30. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ἡ Μεγάλη Δέηση, ἡ Ἀνάστασις τοῦ Λαζάρου καί ἡ Βαΐοφόρος (τρίτο τμήμα, 213 x 69 ἐκ.). Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.

18, 19), παρουσιάζεται ἡ πρωτοτυπία ὅτι οἱ ἱερεῖς εἶναι δύο καί ὄχι ἓνας, ἐνῶ ὁ Ἰωσήφ πού σκύβει ἐπι-κεφαλῆς ὁμάδος μνηστήρων, εἰκονίζεται χωρίς νά κρατάει ραβδί ἀνθισμένο ἢ ραβδί μέ περιστέρι¹⁹.

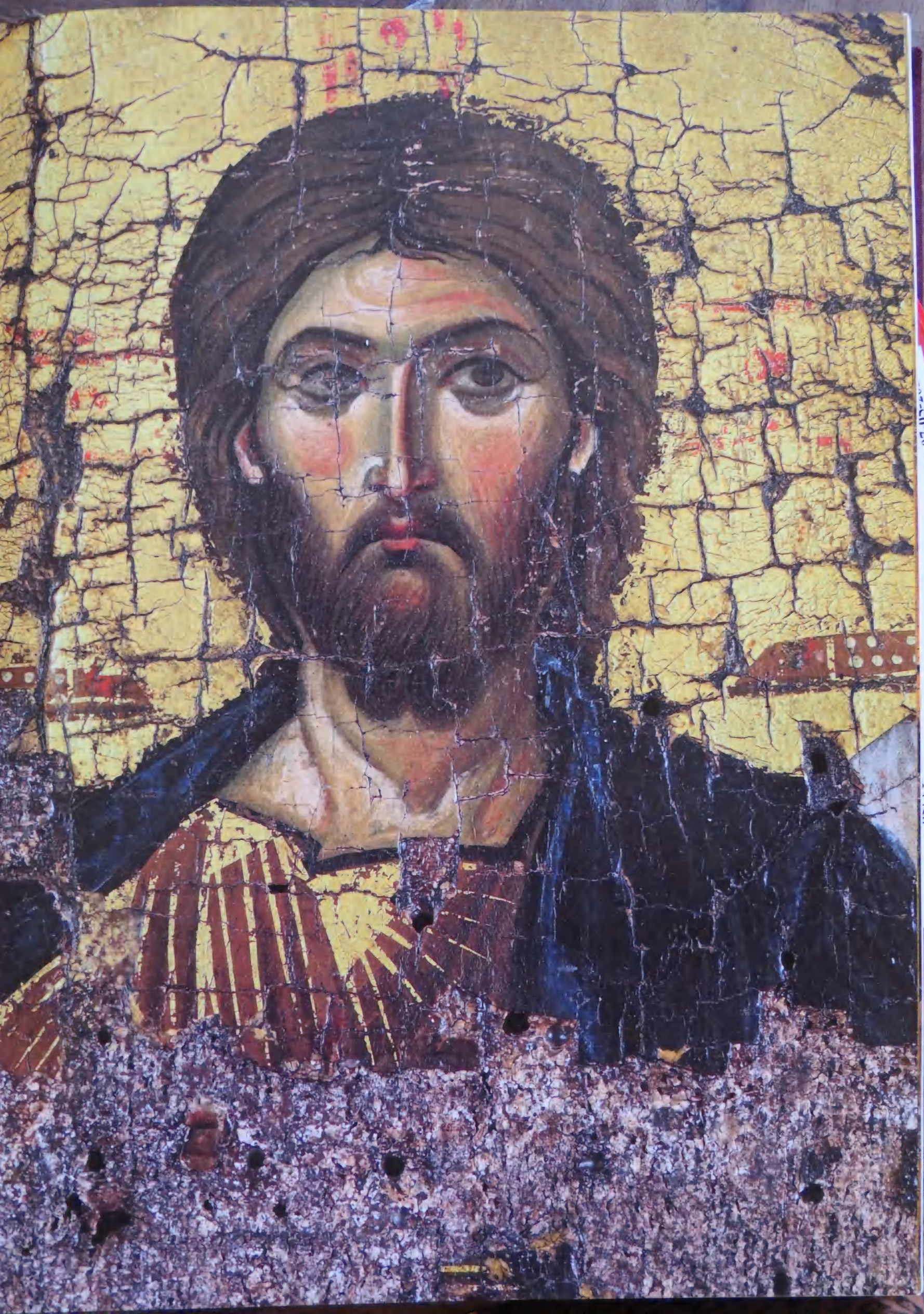
Ἀπό ἀπόψεως τέχνης τόσο ἡ Μεγάλη Δέηση, ὅσο καί οἱ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου τοῦ ἐπιστυλίου κινοῦνται, τυπολογικά καί τεχνοτροπικά, στό πνεῦμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 12ου αἰώνα. Εἰδικότερα ἡ Μεγάλη Δέηση (εἰκ. 30), πού ἀποτελεῖ μιά αὐτόνομη σύνθεση μέ ἐνότητα ζωγραφικοῦ ὕφους, συγκροτεῖται γύρω ἀπό τήν κεντρική μορφή τοῦ Χριστοῦ, πού ἐντυπωσιάζει μέ τό μέγεθος καί τήν καλλιτεχνική αὐτάρχεια. Τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 32) θυμίζει τόν Χριστό Ἀντιφωνητή στήν Ἐπισκοπή τῆς Μάνης (τέλος 12ου – ἀρχές 13ου αἰώνα), τόσο στό φυσιολογικό τύπο, ὅσο καί στό ἐκφραζόμενο ἦθος, καθῶς καί τό κεφάλι τοῦ Χριστοῦ ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως στό Μουσεῖο Hermitage τῆς Πετρούπολης²⁰. Ἐπίσης τό πρόσωπο τοῦ ἀγγέλου (εἰκ. 31), πού συνοδεύει τήν Παναγία, τυπολογικά θυμίζει τό πρόσωπο τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ ἀγίου Δημητρίου (12ος αἰώνας) στήν Μονή Ξενοφώντος²¹.

Ἀπό τεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 36), τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου (εἰκ. 35) καί τοῦ ἀγγέλου διακρίνεται μέ τήν καθαρή διαγραφή τῶν χαρακτηριστικῶν καί τόν ζωγραφικό χαρακτήρα, καθῶς τό λαδοπράσινο τοῦ προπλάσμου διαβαθμίζεται μαλακά μέ τήν ὥχρα τῆς σάρκας καί θερμαίνεται μέ τίς πλατιές, κόκκινες κηλίδες πού ἀπλώνονται στίς παρειές καί στό μέτωπο, τεχνική πού βρίσκει τό ἀπόγειό της στούς ἀγγέλους (εἰκ. 24), πού εἰκονίζονται ἀνάμεσα στά τόξα τῶν διαχώρων. Οἱ καλλιτεχνικοί αὐτοί τρόποι, πού ἀποδίδουν τά πρόσωπα μέ γαλήνια ἔκφραση καί στοχαστικότητα, παραπέμπουν σέ τρόπους τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς τοῦ δεύτερου μισοῦ 12ου αἰώνα²².

Ἀπό τήν ἄλλη οἱ ὁλόσωμες μορφές τῆς Παναγίας (εἰκ. 33), τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου (εἰκ. 33) καί τῶν ἀποστόλων (εἰκ. 34), εἶναι ραδινές, μέ ἐλαφρά κλίση τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρὸς τόν εἰκονιζόμενο στό κέντρο Χριστό. Ἡ κίνηση αὐτή συνιστᾷ ἓνα ἐπαναλαμβανόμενο στοιχεῖο, πού συνέχει ρυθμι-







Leihfrist: 07-03-2020

Standort: PSt
Theke 236
PSt Ortsleihe / Fernleihe



Εἰκ. 33. Ἐπιστόλιο τέμπλου. Ἡ Δέηση ἀπὸ τὴν σύνθεση τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.

κά και ἐνοποιεῖ τίς μορφές, ποὺ συγκροτοῦν τὴν Μεγάλη Δέηση, σὲ ἐνιαῖο συνθετικὸ σχῆμα. Ὁμοίως αὐτὸς σύνδεσμος ἀνάμεσα στὶς μορφὲς νίξεται στὴν ζωγραφικὴ τοῦ δευτέρου 12ου αἰώνα³³.

Ἀκόμα τὸ ροῦχο στὶς μορφές, ποὺ ἐκτελεστοῦν τὴν Μεγάλη Δέηση, πέφτει σὲ πλατιές, ἐκτετατές, πτυχές, ποὺ καλύπτουν καὶ ἀναδεικνύουν τὸν ὅγκο τοῦ σώματος, χωρὶς τὴν ἐκτέλεση τῶν κυματισμῶν τῆς πτυχολογίας τῆς μνήμης ζωγραφικῆς³⁴. Εἰδικότερα ἡ χρήση τῆς πτυχολογίας τοῦ ἀποστόλου Λουκᾶ συνδέεται στενὰ μὲ τὴν πτυχολογία τοῦ Θεολόγου στὴν Ἀποκαθλήωση καὶ ἀπὸ τὴν σκηνὴ τῆς Κοινωνίας τῶν ἀποστόλων στὴν Νερέζι (1164) καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Καστοριά (γύρω στὰ 1160–1180)³⁵.

Οἱ σκηνές τοῦ ἐπιστολίου, ποὺ ἀναπτύσσονται στὴν ζωὴ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, ἐκτελεστοῦν μὲ τὴν ἴδια φροντίδα, παρὰ τὸ ὅτι παρουσιάζουν ἐνότητα καλλιτεχνικῶν τρόπων. Οἱ μορφές λ. χ. στὸν Εὐαγγελιστὴ καὶ στὴν Ἐπίσκεψη τῆς Παναγίας στὴν εἰκ. 3) εἶναι πιὸ ἀδρές, ἀρχαϊκὲς θὰ εἴπω, πρόσωπα, παρὰ τὴν κοινότητα τῶν καλλιτεχνικῶν τρόπων, δείχνουν ἐπίπεδα. Ἀντίθετα, στὴν Σταύρωση (εἰκ. 28, 29) καὶ στὴν Ἀποκαθλήωση (εἰκ. 25, 26) εἶναι εὐκαμπτες καὶ στὴν ἐκτέλεση τοῦ προσώπου παρουσιάζουν τίς ζωγραφικὲς τῶν μορφῶν τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου μὲ τίς προτιμήσεις τῆς θερμῆς ὥχρας τῆς σάρκα, τίς κόκκινες κηλίδες στὶς παρειές καὶ στὸ μέτωπο, εἶναι μὲ ἐκδηλὸ τὸ ζωγραφικὸ χαρακτῆρ. Ὁμοίως, ὅταν δοῦμε στὶς προτομὲς τῶν ἀποστόλων μέσα σὲ κυκλικά μετὰλλια (εἰκ. 24), σὲ τὴν Σταύρωση (εἰκ. 28) καὶ στὸν Ἀποκαθλήωσιν (εἰκ. 26). Παρατηροῦμε ὅπως καὶ στὰ πρόσωπα τῆς Μεγάλης Δεήσεως σαφὴς ὑποχώρηση τοῦ ρόλου τῆς γυναικὸς ὅφελος τῆς ἀποδόσεως τοῦ προσώπου σκίαση, χωρὶς αὐτὸ νὰ εἶναι σὲ βάρος τοῦ χαρακτῆρα τῆς μορφῆς. Στὴν

κά και ένοποιεί τις μορφές, πού συγκροτούν την Μεγάλη Δέηση, σέ ένιαίο συνθετικό σχήμα. Ο ρυθμικός αυτός σύνδεσμος ανάμεσα στις μορφές έμφανίζεται στην ζωγραφική του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα²³.

Ακόμα τό ρούχο στις μορφές, πού συνθέτουν την Μεγάλη Δέηση, πέφτει σέ πλατιές, εϋθύγραμμες πτυχές, πού καλύπτουν και αναδεικνύουν διακριτικά τόν όγκο του σώματος, χωρίς την έκζήτηση και τούς κυματισμούς της πτυχολογίας της ύστεροκομνήνειας ζωγραφικής²⁴. Ειδικότερα ή χυτή και ρευστήν πτυχολογία του αποστόλου Λουκά (είκ. 34) συνδέεται στενά μέ την πτυχολογία του Ιωάννου του Θεολόγου στην Αποκαθήλωση και αποστόλων από την σκηνή της Κοινωνίας των αποστόλων του Nerezi (1164) και του Αγίου Νικολάου του Κασνίτζη στην Καστοριά (γύρω στά 1160-1180)²⁵.

Οί σκηνές του έπιστυλίου, πού αναφέρονται στην ζωή της Παναγίας και του Χριστού, δέν έχουν εκτελεστεί μέ την ίδια φροντίδα, παρά τό γεγονός ότι παρουσιάζουν ένότητα καλλιτεχνικού ύφους και τρόπων. Οί μορφές λ. χ. στον Εϋαγγελισμό (είκ. 10) και στην Έπίσκεψη της Παναγίας στην Έλισσάβετ (είκ. 3) είναι πιό άδρές, αρχαϊκές θά 'λεγα, και τά πρόσωπα, παρά την κοινότητα των καλλιτεχνικών τρόπων, δείχνουν επίπεδα. Αντίθετα, οί μορφές στην Σταύρωση (είκ. 28, 29) και στην Αποκαθήλωση (είκ. 25, 26) είναι εϋκαμπτες και στην απόδοση του προσώπου παρουσιάζουν τις ζωγραφικές αρετές των μορφών της Μεγάλης Δεήσεως. Ειδικότερα τό πλάσιμο του προσώπου μέ τις πράσινες σκιές, την θερμή ώχρα της σάρκας, τις κόκκινες και λευκές κηλίδες στις παρειές και στό μέτωπο, είναι μαλακό, μέ έκδηλο τό ζωγραφικό χαρακτήρα, όπως μπορούμε νά τό δοϋμε στις προτομές των άγγέλων μέσα σέ κυκλικά μετάλλια (είκ. 24), στην Παναγία της Σταυρώσεως (είκ. 28) και στον Ιωάννη της Αποκαθηλώσεως (είκ. 26). Παρατηρείται ακόμη, όπως και στά πρόσωπα της Μεγάλης Δεήσεως, μιά σαφής υποχώρηση του ρόλου της γραμμής προς όφελος της αποδόσεως του προσώπου μέ φωτοσκίαση, χωρίς αυτό νά είναι σέ βάρος του πλαστικού χαρακτήρα της μορφής. Στην τέχνη των

Είκ. 34. Έπιστύλιο τέμπλου. Ο εϋαγγελιστής Λουκάς της Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια της είκ. 30.



Leihfrist: 07-05-2020

Standort: PSt
Theke 236
PSt Ortsleihe / Fernleihe



Εἰκ. 35. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁ εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης
τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30.



Είχ. 36. Ἐπιστόλιον τέμπλου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος
τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 33.







Leihfrist: 07-05-20

Standort: PSt
Theke 236
Ortsleihe / Fernleihe



φορητών εικόνων και στην μνημειακή ζωγραφική ή τάση αυτή θα εκφραστεί πληρέστερα σε έργα του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα, όπως η εικόνα της Αναστάσεως του Λαζάρου του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και της Γεννήσεως του Χριστού της Μονής Βατοπαιδίου (είκ. 41-43), καθώς και οι τοιχογραφίες της Ζωοδόχου Πηγής Μεσσηνίας (τέλος 12ου αιώνα) και του Αγίου Δημητρίου του Βλαδικέρ (γύρω στα 1195)¹⁶. Παραλλαγή του ζωγραφικού χαρακτήρα του επιστύλιου συνιστά η μορφή του Τωσέρ Αρμαθαίας (είκ. 27), καθώς στο πρόσωπο κυριαρχεί το πορτοκαλέ, χωρίς τονικές διαβαθμίσεις, και οι πλατιές κόκκινες κηλίδες, τεχνική που αναγνωρίζεται στην Ζωοδόχο Πηγή Μεσσηνίας¹⁷.

Είκ. 37 και 38. (Πραγματούμενες σελίδες). Επιστύλιο τέμπλου. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Λαζάρου καὶ ἡ Βαΐοφόρος, λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 30.

Είκ. 39. Επιστύλιο τέμπλου. Ἡ Βαΐοφόρος, λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 38

Στήν έκφραση του προσώπου επιδιώκεται ἡ γαλήνια στοχαστικότητα, χωρίς ἐσωτερική ἔνταση καί δραματική φόρτιση ἀκόμη καί σέ σκηνές ὅπως ἡ Σταύρωση καί ἡ Ἀποκαθήλωση. Ἐπίσης ἡ πτυχολογία σέ σχέση μ' αὐτή τῶν μορφῶν τῆς Μεγάλης Δέησης εἶναι ἀπλούστερη καί συνοπτικότερη μέ φωτεινά ἐπίπεδα, πού ὑποδηλώνουν τόν σωματικό ὄγκο ἢ σχηματοποιοῦν τήν πτυχολογία, καί λευκές γραμμές πού ὀρίζουν τίς ἀκμές τῶν πτυχῶν, χωρίς τήν ἐκζήτηση πού παρουσιάζεται στό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.

Οἱ συνθέσεις εἶναι λιτές, καθῶς περιορίζονται στά ἀπαραίτητα πρόσωπα, καί ὁργανώνονται συμμετρικά καί ἰσορροπα μέ κυρίαρχο στοιχεῖο τήν ἀνθρώπινη μορφή. Οἱ μορφές εἶναι ἤρεμες, καλοστημένες στήν σύνθεση μέ ρυθμική ἀνταπόκριση καί συνοχή τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, ὅπως αὐτό μπορούμε νά τό δοῦμε κυρίως στήν Σταύρωση καί στήν Ἀποκαθήλωση (εἰκ. 22, 23) καί δείχνουν νά ὑπακούουν σέ μιὰ πνοή ἐσωτερικῆς ζωῆς, πού ἐμψυχώνει τίς μορφές καί τίς ἐνοποιεῖ σέ ἐνιαῖο, σφιχτό, συνθετικό σχῆμα. Ἀνάλογες συνθετικές ἀναζητήσεις, σέ βαθμό πού ποικίλλει, θά παρατηρηθοῦν σέ μνημεῖα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα²⁸.

Ἀκόμα τό φυσικό τοπίο καί τά κτήρια στίς σκηνές ἔχουν σκοπό νά ὑπογραμμίσουν διακριτικά τήν θέση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καί νά ὑποδηλώσουν τόν χῶρο, ὅπου ἐξελίσσεται τό γεγονός, στά πλαίσια βασικῶν τάσεων τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς στό δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα²⁹.

Μέ βάση τά εἰκονογραφικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τό σύνολο τῶν θεμάτων τοῦ ἐπιστυλίου παρουσιάζει, ἐνότητα καλλιτεχνικοῦ ὅφους, πού ἐντάσσεται στά πλαίσια τῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ ὑψηλή μάλιστα ποιότητα τοῦ ἔργου, μέ τό ζωγραφικό πλάσιμο, τό εὐγενικό ἥθος τῶν μορφῶν μέ τήν συγκρατημένη έκφραση, τήν χυτή πτυχολογία, τίς λυγρές κορμοστασιές μέ τήν ρυθμική ἀνταπόκριση τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, κλασικοῦ ὅφους, κατατάσσουν τό ἐπιστύλιο ἀνάμεσα στά ἐξέχοντα ἔργα τῆς κομνήνειας ζωγραφικῆς. Δέν ἀποκλείεται μάλιστα, ὅπως ὑποθέτει καί ὁ Χατζηδάκης³⁰, τό ἐπιστύλιο αὐτό νά εἶναι προϊόν ἐργαστηρίου τῆς Κωνσταντινούπολης.



Εἰκ. 40. Ἐπιστύλιο τέμπλου. Ὁπίσθια ὄψη μέ σταυρούς ἐντός «σηρικῶν» κύκλων.

Leihfrist: 07-05-2007

Standort: Ps...
Theke 236
PSt Ortsleihe / Fernleihe



Στήν Μονή σώζονται δύο εικόνες, μικρών διαστάσεων, τῆς Γεννήσεως καί τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, οἱ ὁποῖες ὅπως φαίνεται συνανήκουν καί προέρχονται ἀπό τό ἴδιο σύνολο, ἕνα ἐπιστύλιο τέμπλου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα.

2. Γέννηση (23,8x23,8 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως (εἰκ. 42, 43), ἡ μορφή τῆς Παναγίας δεσπόζει στό κέντρο τῆς πολυπρόσωπης συνθέσεως. Εἰκονίζεται ξαπλωμένη πρός τά δεξιὰ πάνω σέ κόκκινη στρωμένη καί δίνει τήν ἐντύπωση, μέ τήν χαλαρωμένη στάση τοῦ σώματος, ἀποκαμωμένη ἀπό τοὺς πόνους τοῦ τοκετοῦ.

Πίσω ἀπό τήν Παναγία μέσα σέ κτιστή φάτνη εἰκονίζεται ὁ Χριστός βρέφος. Πάνω ἀπό τό κεφάλι του, πού περιβάλλεται ἀπό φωτοστέφανο, διακρίνεται τό ἀστέρι, πού προβάλλεται στήν κορυφή τοῦ σπήλαιου. Πίσω ἀπό τήν φάτνη τά δύο ζῶα, ὁ βοῦς καί ὁ ὄνος, θερμαίνουν τό βρέφος μέ τήν πνοή τους.

Γύρω καί μπροστά στό σπήλαιο εἶναι τοποθετημένες οἱ δευτερεύουσες σκηνές, πού συνοδεύουν καί συμπληρώνουν τό θέμα τῆς Γεννήσεως. Στό ἄκρο ἀριστερό τμήμα τῆς συνθέσεως, ἔξω ἀπό τό σπήλαιο εἰκονίζονται ἕξι ἄγγελοι δοξολογοῦντες, ἐνῶ στό δεξιό ἄκρο ἕνας ἄγγελος (εἰκ. 41) ἀναγγέλει σέ δύο ποιμένες τήν γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Στήν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς σκηνῆς εἰκονίζεται ὁ Ἰωσήφ, καθισμένος πάνω σέ σαμάρι σκεπτικός καί ἀπομονωμένος ἀπό τά ὑπόλοιπα πρόσωπα τῆς συνθέσεως. Κάτω ἀπό τήν Παναγία εἰκονίζεται ἡ σκηνή τοῦ λουτροῦ, ἡ ὁποία, ὅπως εἶναι γνωστό, εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπό τό ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου. Ἡ σκηνή ἀπαρτίζεται ἀπό τήν μαία ἀριστερά, τήν Σαλώμη δεξιὰ καί τόν Χριστό μέσα στόν λουτήρα. Στό ἀριστερό ἄκρο τῆς εἰκόνας, μπροστά στά πόδια τῆς Παναγίας εἰκονίζονται, κατά σειρά ἡλικίας, οἱ τρεῖς μάγοι σέ κίνηση προσκυνήσεως.

Ἡ σκηνή τῆς Γεννήσεως ἀναπτύσσεται πάνω σέ κόκκινο καί ὄχι χρυσό βάθος, ὅπως εἶναι ὁ κανόνας. Πάνω στό κόκκινο βάθος ἀναγράφεται μέ λευκά γράμματα ἡ ἐπιγραφή: Η Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΓΕΝΗΣΙΣ, δηλωτική τοῦ εἰκονιζομένου θέματος³¹.

Τό εἰκονογραφικό σχῆμα τῆς Γεννήσεως πού περιγράψαμε παραπάνω εἶναι ἤδη διαμορφωμένο στήν βυζαντινὴ τέχνη τοῦ 10ου αἰώνα καί κυρίως τοῦ 11ου αἰώνα³². Τήν περίοδο αὐτή οἱ ἐπὶ μέρους σκηνές τοῦ θέματος διατάσσονται μέ κυκλική διάταξη γύρω ἀπό τό σπήλαιο μέ ποικιλία μάλιστα στήν θέση καί



στάση τῶν προσώπων πού τήν συνθέτουν. Εἰδικότερα, ἡ Γέννηση τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τόσο στό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ὅσο καί στήν θέση καί στάση τῶν προσώπων πού τήν ἀπαρτίζουν σχετίζεται ἄμεσα μέ ἔργα τοῦ 11ου–12ου αἰώνα, ὅπως τόν κώδικα 587 τῆς Μονῆς Διονυσίου, τό Εὐαγγελιστάριο τῆς Μονῆς Μερίστης Λαύρας, τόν κώδικα 274 τῆς Μονῆς Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου, τό φύλλο τετραπύχου τῆς Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ, τήν Γέννηση τοῦ Ὁσίου Δαβίδ Θεσσαλονίκης κ.ἄ.³³.

Εἰχ. 42. Γέννηση. Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.



Είχ. 43. Ἡ Θεοτόκος με τόν Χριστό στήν φάτνη ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 42.

Στήν εἰκόνα τοῦ Μ.
εἰκονίζεται ἀνακλιμένη
μέ τό δεξιό. Φέρει διά
Ἰωάννης, σέ προχωρ
Στήν μέση τοῦ ὁμίλου
λί. Στήν δεξιά ἄκρη
Τήν παραστάση πλαισι
κτηριστικό τῆς εἰκόνας
ση ὅτι ἀποτελεῖ εἰκόνα
ΔΙΠΝΟΣ.

Εἰκονογραφικά ἡ
ἀπό τό τέλος τοῦ 13οι



3. Ὁ Μυστικός Δείπνος (25,5x18 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου (εἰκ. 44, 45), στήν ἀριστερή ἄκρη ἑνός ἡμικυκλικοῦ τραπεζιοῦ, εἰκονίζεται ἀνακεκλιμένος ὁ Χριστός, νά κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι κλειστό εἰλητάριο καί νά εὐλογεῖ μέ τό δεξιό. Φέρει διάλιθο ἔνσταυρο φωτοστέφανο. Ἀριστερά του κάθεται ὁ ἀγαπημένος μαθητής του Ἰωάννης, σέ προχωρημένη ἡλικία³⁶, καί ὄχι νέος, "ἀνακείμενος ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ" (Ἰωάν. 13, 23). Στήν μέση τοῦ ὁμίλου τῶν μαθητῶν διακρίνεται ὁ Ἰούδας, ὁ ὁποῖος ἀπλώνει τό χέρι του στό "σκουτέλι"³⁵. Στήν δεξιᾷ ἄκρη τοῦ Χριστοῦ, ἀπέναντι ἀπό τόν Χριστό, μόλις διακρίνεται ὁ ἀπόστολος Πέτρος. Τήν παράσταση πλαισιώνουν δύο διώροφα κτήρια, λιτά σέ σύλληψη καί διαμόρφωση. Ἰδιόμορφο χαρακτηριστικό τῆς εἰκόνας εἶναι τό κόκκινο βάθος, ἐνῶ οἱ μικρές διαστάσεις τῆς³⁶ μᾶς ὁδηγοῦν στήν ὑπόθεση ὅτι ἀποτελεῖ εἰκόνα ἐπιστυλίου τέμπλου ἑνός παρεκκλησίου. Ἐπιγραφή στό μέσον τῆς εἰκόνας Ο ΔΙΠΝΟΣ.

Εἰκονογραφικά ἡ εἰκόνα ἀκολουθεῖ τήν εἰκονογραφική παράδοση τοῦ 11ου-12ου αἰώνα³⁷, ἡ ὁποία ἀπό τό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα θά ἀνατραπεῖ ριζικά, καθῶς ὁ Χριστός θά περάσει στό κέντρο τοῦ τραπε-



Εἰκ. 44. Μυστικός Δείπνος. Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.

Ο ΑΓΙΟΣ





ζιού, ενώ οι μαθητές του
θά καθίσουν και μπροστά
ἀπ' αὐτό. Ἔτσι, τόσο στο
γενικό σχῆμα, όσο και
στὶς λεπτομέρειες ἡ εἰ-
κόνα τοῦ Μυστικοῦ Δεί-
πνου βρίσκει τὸ παράλ-
ληλο στὸ ψαλτήριο
Barberini, στὸ ψαλτήριο
τῆς Μελισάνθης καὶ στὸ
Τετραευάγγελο ἀρ. 93
τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης
τῶν Ἀθηνῶν, ἔργα ποὺ
κλιμακώνονται χρονικά
μέσα στὸν 12ο αἰώνα⁴⁰.

Τεχνοτροπικά οἱ δύο
εἰκόνες, τῆς Γεννήσεως
τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ Μυ-
στικοῦ Δείπνου, συνδέο-
νται στενά μέ δύο εἰκόνες
τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ
12ου αἰώνα ποὺ προέρ-
χονται ἀπὸ τὸ Ἅγιον
Ὅρος, τῆς Μεταμορφώ-
σεως τοῦ Hermitage καὶ
τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζά-
ρου⁴¹ τοῦ Βυζαντινοῦ
Μουσείου Ἀθηνῶν. Κοινά
στοιχεῖα ἀνάμεσα στὶς

τέσσερις εἰκόνες εἶναι τὸ ἀσυνήθιστο κόκκινο τοῦ βάθους⁴⁰, ἡ λιτή, σκηνογραφικὸν χαρακτήρα, ὑπο-
δήλωση τοῦ χώρου, ἡ μικρογραφικὴ ἀντίληψη, τὸ ζωγραφικὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα (εἰκ. 41, 43, 44), ἡ
κοινότητα τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, ἡ συνοπτικὴ ἐπίπεδη ἀπόδοση τοῦ ρούχου κ.ἄ.

Ἄν μάλιστα λάβουμε ὑπόψη ὅτι οἱ τέσσερις εἰκόνες προέρχονται ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὅρος, ἔχουν περίπου
τίς ἴδιες διαστάσεις⁴¹, παρουσιάζουν κοινὰ τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ὁ δὲ διάλιθος, ἐνσταυρος
φωτοστέφανος τοῦ Χριστοῦ στήν εἰκόνα τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου καὶ σ' αὐτὴ τῆς Μεταμορφώσεως φέρει
τὴν ἴδια διακόσμηση, ποὺ συνηθίζεται σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα⁴², τότε μπορούμε νά
δεχτοῦμε ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως καὶ τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες δύο, χρονολογοῦνται
στὸ δεύτερο μισό τοῦ 12ου αἰώνα καὶ ἀνήκουν στὸ ἴδιο ἐπιστύλιο τέμπλου παρεκκλησίου Μονῆς τοῦ
Ἁγίου Ὁρους⁴³. Μάλιστα, τὸ γεγονός ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ προέρχεται ἀπὸ τὸ Κελλί
τοῦ Ἁγίου Προκοπίου, μονύδριο, ἄλλοτε, τοῦ 11ου αἰώνα, δέν ἀποκλείεται τὸ σύνολο τῶν τεσσάρων
εἰκόνων νά ἀνήκει στὸ ἐπιστύλιο τέμπλο τοῦ μεσοβυζαντινοῦ αὐτοῦ μονυδρίου⁴⁴.

4. Βημόθυρο. Ἡ Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (107x35 ἐκ.)

Ἡ Παναγία ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό ἐνός βημοθύρου (εἰκ. 46) ἀποτελεῖ ἀντιπροσωπευτικό δείγμα τῆς ὑστεροκομνηνίας αἰσθητικῆς στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὀρθία μπροστά σὲ θρόνο χωρὶς ἐρεισίνωτο, μὲ ρυθμικὴ ἀντικίνηση καὶ συστρόφη τοῦ σώματος γύρω ἀπὸ τὸν ἄξονά της, καθὼς πατὰ σταθερά στὸ ἄριστερό πόδι, ἔχει ἄνετο τὸ δεξιὸ καὶ στρέφει τὸ σῶμα της πρὸς τὰ δεξιὰ. Παράλληλα κάμπτει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ ἀνασηκώνει τὸ δεξιὸ χέρι ὥς τὸ πηγούνι, ἐνδειξὴ ὑποταγῆς στὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ, σύμφωνα ἄλλωστε μὲ τὴν ἐπιγραφὴ πού τὴν συνοδεύει. Ἡ Παναγία φοράει βαθυπράσινο ἱμάτιο καὶ καστανὸ μαφόριο μὲ χρυσή παρυφή, ἐνῶ σύμφωνα μὲ τὸ πρωτοευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου¹⁵, κρατᾷ στὸ ἄριστερό χέρι τὴν ρόκα καὶ στὸ δεξιὸ τὸ ἀδράχτι γνέθοντας.

Τὸ βάθος τοῦ φωτοστεφάνου εἶναι καφέ ἀνοιχτό πάνω στὸ ὁποῖο ἐλίσσεται κυματοειδῆς βλαστός, πού ἀποδίδεται σὲ χρυσογραφία. Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας ἀντὶ χρυσοῦ εἶναι λαχανοπράσινο μὲ κόκκινο γραπτό πλαίσιο. Στὸ ἄνω μέρος τῆς καμπύλης ἀπόληξης σώζονται τρεῖς ἀπὸ τοὺς ἑνδεκα κονδύλους πού ἔστεφαν τὸ βημόθυρο. Ἐπιγραφὴ ἄνω καὶ δεξιὰ ἀναφέρεται στὸ θέμα [ΕΥΑΓΓΕΛ]ΗΣΜΟΣ καὶ στὸ σχετικὸ κείμενο τοῦ Εὐαγγελίου: ΗΔΟΥ ΟΙ / ΔΟΥΛΟΙ/ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΓΕ/ ΝΙΤΟ/ ΜΟΙ/ ΚΑ/ ΤΑ/ ΤΟ/ ΡΙΜΑ/ ΣΟΥ (Λουκ. 1. 28-38).

Εἰκονογραφικὰ ὁ τύπος τῆς Παναγίας ὀρθίας εἶναι συνήθης στὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου, ἂν καὶ στὸ 12ο αἰὼνα παρατηρεῖται μιὰ προτίμηση στὸν τύπο τῆς καθισμένης¹⁶. Ὡστόσο, ἡ Παναγία, πού εἰκονίζεται γνέθουσα στὴν εἰκόνα μας, ἀκολουθεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν περίοδο τῶν Κομνηνῶν¹⁷.

Εἰκ. 46. Βημόθυρο μὲ τὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.
Γύρω στὰ 1200.



Leihfrist: 07.05.2020

Standort: Psa
Theke 236
Fernleihe



Τό πρόσωπο τῆς Παναγίας (εἰκ. 47) εἶναι τριγωνικό, μέ ἔντονο περίγραμμα στήν ἐσωτερική παρειά, στενή μύτη, πού ἔχει πλατιά ρουθούνια καί σφιχτό στόμα, μέ ἔντονα φρύδια καί μάτια ὀρθάνοιχτα, πού τό δεξιό δίνει τήν ἐντύπωση τῆς ἐξοφθαλμίας. Ὁ ὄγκος τοῦ προσώπου ἀποδίδεται μέ τρόπο ζωγραφικό, ὅπου κυριαρχεῖ τό ρόδινο τῆς σάρκας, πού ἀπλώνεται σέ μεγάλες ἐνιαῖες ἐπιφάνειες, μέ περιορισμένη πράσινη σκιά, ἐνῶ τά φῶτα ἄλλοτε σάν χτένι ὀρίζουν τά πτερυγία τῆς μύτης καί τά ζυγωματικά καί ἄλλοτε πλατιά καί πηχτά φωτίζουν τό πηγούνι, τό μέτωπο ἢ τά δάχτυλα τῆς παλάμης. Ἡ τεχνική αὐτή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, πού εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπό τό πλέγμα τῆς δέσμης κόκκινων γραμμῶν στά μάγουλα – βασικό χαρακτηριστικό τῆς κομνηνείας ζωγραφικῆς – ἀπαντᾷ σέ μνημεῖα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰώνα⁴⁸.

Ἡ πτυχολογία, τόσο στόν χιτῶνα, ὅσο καί στό ἱμάτιο ἀποδίδεται μέ πτυχές πλατιές, πού πέφτουν εὐθύγραμμα, χωρίς τσακίσματα ἢ κυματισμούς, μέ μνημειακή βαρύτητα, στά πλαίσια τάσεων τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα πού ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τό μανιερισμό τῆς ὑστεροκομνηνείας αἰσθητικῆς, πού κυριαρχεῖ τήν περίοδο αὐτή⁴⁹.

Ἔτσι ἡ Παναγία τοῦ βημοθύρου στήν τυπολογία⁵⁰ καί στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί τοῦ ἐνδύματος, στήν κλειστή φόρμα μέ τήν ἔντονη ἀντικίνηση τοῦ σώματος, ἀντιπροσωπεύει τάσεις τῆς ὑστεροκομνηνείας ζωγραφικῆς⁵¹, γι' αὐτόν τόν λόγο μπορεῖ νά χρονολογηθεῖ γύρω στό 1200.



Εἰκ. 47. Ἡ Παναγία τοῦ Βημοθύρου. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 46.

Εἰκ. 48. Ἐπιστόλιο τέμπλου, Βαΐοφόρος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 30

IC

XI



Εἰκόνες τοῦ 13ου καὶ τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα

5. Χριστός Παντοκράτωρ (118x89 ἐκ.)

Στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 1, 49, 50)¹ ὁ καλλιτέχνης τὸν ἀποδίδει στὸν καθιερωμένο καὶ ιδιαίτε-
ρα διαδεδομένο εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος². Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στηθαῖος,
μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ δεξιὰ. Μὲ τὸ ἄριστερό χέρι κρατᾷ κλειστὸ εἰλητά-
ριο, ἀντὶ κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τὸ δεξιό, πού ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο, εὐλογεῖ. Φοράει ἀνοι-
χτοκάστανο, ὀρθόσημο χιτῶνα μέ χρυσογραφία καὶ βαθυκύανο ἱμάτιο, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸν δεξιό
ῶμο. Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσό. Ἐκατέρωθεν τοῦ ἐνσταυρου φωτοστεφάνου ἀναπτύσσονται τὰ
συμπλήματα Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικὰ καλή. Παρατηροῦνται δύο κατακόρυφες ρηγμα-
τώσεις τοῦ ξύλου καὶ ἀπώλειες κατὰ τόπους τοῦ χρυσοῦ βάθους. Ἐπίσης, τὸ κάτω πλαίσιο, μαζί μέ
τμήμα τῆς εἰκόνας, ἔχει ἀποκοπεῖ, προκειμένου ὡς δεσποτικὴ εἰκόνα νὰ προσαρμοστεῖ σέ νεώτερο
τέμπλο.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ σέ προτομή, πού εὐλογεῖ μέ τὸ δεξιό χέρι καὶ κρατᾷ κλειστὸ
εἰλητάριο μέ τὸ ἄριστερό, πού σκοπὸ ἔχει νὰ τονίσει τὴν ιδιότητά του ὡς διδασκάλου τοῦ λόγου τοῦ
θεοῦ, ἔχει γνωρίσει περιορισμένη διάδοση κατὰ τὴν βυζαντινὴ περίοδο. Εἰκονογραφικὰ ἀκολουθεῖ τὴν
εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα
(εἰκ. 52), τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (1262-1263) τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στὴν
Ἀχρίδα, δωρεὰ τοῦ ἀρχιεπισκόπου τῆς πόλεως Κωνσταντίνου Καβάσιλα κ.ἄ.³ Μάλιστα, κοινὸ στοιχεῖο
ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Ἀχρίδος εἶναι ἡ μνημειακότητα στό στήσιμο καὶ τὸ
αὐστηρό ἦθος τῆς μορφῆς.

Κατὰ τὴν συντήρηση τῆς εἰκόνας διαπιστώθηκε ὅτι τὰ ἐνδύματα τοῦ Χριστοῦ, τὸ εἰλητάριο, τὰ μαλ-
λιά καὶ τὸ χρυσὸ βάθος, παρὰ τίς μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις, ἀνήκουν σέ παλιότερο στρώμα ζωγραφι-
κῆς. Ἀντίθετα τὸ πρόσωπό του, μέ τὴν γαλήνια εἰρηνικὴ ἔκφραση φαίνεται ὅτι ἀποτελεῖ ἐπέμβαση ἀξιό-
λογου καλλιτέχνη τοῦ τέλους τοῦ 13ου ἢ τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα (βλ. εἰκ. 64), κάτω ἀπὸ
τὴν ὁποία διαπιστώθηκε ἡ ὑπαρξὴ τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος ζωγραφικῆς.

Χαρακτηριστικὸ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἀρχικοῦ στρώματος εἶναι ἡ ἐξάριετη ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ
βάθους μέ τοὺς ρόδακες πού ἀντιφεγγίζουν στό ἔξεργο περιθώριο τῆς εἰκόνας καὶ στό φωτοστέφανο. Ἡ
τεχνικὴ αὐτὴ στὴν ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους, πού ἦταν γνωστὴ μόνο σέ εἰκόνες τοῦ 13ου αἰώνα
τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ⁴, καὶ ἡ ὁποία ἔχει ἐντοπιστεῖ καὶ σέ ἄλλες ἑξὶ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος
τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, προσανατολίζει, μαζί μέ ἄλλα στοιχεῖα,
ὅπως τὴν ιδιαίτερη εἰκονογραφικὴ συνάφεια μέ τὴν εἰκόνα τῆς Ἀχρίδος, στὴν χρονολόγηση τοῦ ἀρχικοῦ
στρώματος ζωγραφικῆς τῆς εἰκόνας στὸν 13ο αἰώνα, μέ προέλευσή της ἀπὸ ἓνα κοινὸ μέ τίς εἰκόνες τοῦ
Σινᾶ καλλιτεχνικὸ κέντρο, ἴσως τὴν Κωνσταντινούπολη.



6. Χριστός Παντοκράτωρ (57x43 εκ.)

Δύο εικόνες του Χριστού Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, ἴδιων διαστάσεων⁵, εἶναι ἔργα σύγχρονα καί ἐντάσσονται στήν ἐπίδοση τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Οἱ εἰκόνες αὐτές ἦταν, πιθανότατα, δεσποτικές εἰκόνες στό τέμπλο ἑνός μικροῦ παρεκκλησίου στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα ἢ λόγω τῶν μικρῶν διαστάσεων, εἰκόνες προσκυνήσεως.

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, ὁ Χριστός εἰκονίζεται στό γνωστό τύπο τοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 52), στηθαῖος μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση, καθῶς στρέφει τό σῶμα του δεξιᾶ καί τό κεφάλι καί τό βλέμμα πρὸς τὰ ἀριστερά. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι, πού βγαίνει μέσα ἀπό τό ἱμάτιο, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό, κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο. Φοράει μελιτζανί χιτῶνα μέ χρυσορόδινο σημεῖο καί βαθυκόκκινο ἱμάτιο, πού καλύπτει καί τοὺς δύο ὤμους. Πάνω στό χρυσοῦ κάμπο οἱ ἐπιγραφές: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα μέ κλειστό εἰλητάριο, ἡ ὁποία δέν εἶναι συνήθης στήν εἰκονογραφία του, σκοπό ἔχει νά τονίσει τήν ιδιότητα τοῦ Χριστοῦ ὡς διδασκάλου τοῦ λόγου τοῦ Θεοῦ. Προγενέστερα τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς παραδείγματα ἀπαντοῦν στόν κώδικα Plut. V, 9 τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Φλωρεντίας (τέλος 10ου – ἀρχές 11ου αἰ.) καί στόν Χριστό τῆς Δεήσεως στό χαμένο σήμερα ψηφιδωτό τοῦ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στήν Νίκαια (1065–1067)⁶.

Ἡ αὐστηρή μορφή τοῦ Χριστοῦ, μέ τό μακρόστενο πρόσωπο καί τὰ ἀδρά χαρακτηριστικά, συνιστᾷ ἕνα φυσιογνωμικό καί εἰκονογραφικό τύπο, παρόμοιο τοῦ ὁποῖου στόν 13ο αἰώνα συναντᾷμε στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Ἀχρίδος (1262–1263), ἡ ὁποία ἱστορήθηκε ἀρχιερατεύοντος τοῦ Κωνσταντίνου Καβάσιλα⁷.

Ἀπό τεχνοτροπική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ἀποδίδεται μέ περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, χρώματος καφέ, πλατιές φωτισμένες ἐπιφάνειες ὥχρας, στίς ὁποῖες τό φῶς ἀναλύεται σέ δέσμη ἐλεύθερων, εὐκαμπτων γραμμῶν, πού συμβάλλουν στήν ἀπόδοση τοῦ ὄγκου τοῦ προσώπου. Ἀνάλογη τεχνική στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται στήν ψηφιδωτή ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στήν Παρηγορήτισσα τῆς Ἀρτης (γύρω στά 1290), γιά τήν ὁποία ὁ Ὁρλάνδος ἐκφράζει τήν ἄποψη ὅτι μιμεῖται τρόπους πού χαρακτηρίζουν τήν τεχνική λατρευτικῶν, φορητῶν εἰκόνων⁸.

Συμπερασματικά, ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στόν εἰκονογραφικό καί φυσιογνωμικό τύπο μέ τό συνοφρυωμένο πρόσωπο καί τό αὐστηρό πλάγιο βλέμμα, πού δείχνει νά ἐπιστρέφει σέ κομνηνεῖους τύπους⁹, ἐντάσσεται σέ εἰκονιστικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα καί μάλιστα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰώνα¹⁰.

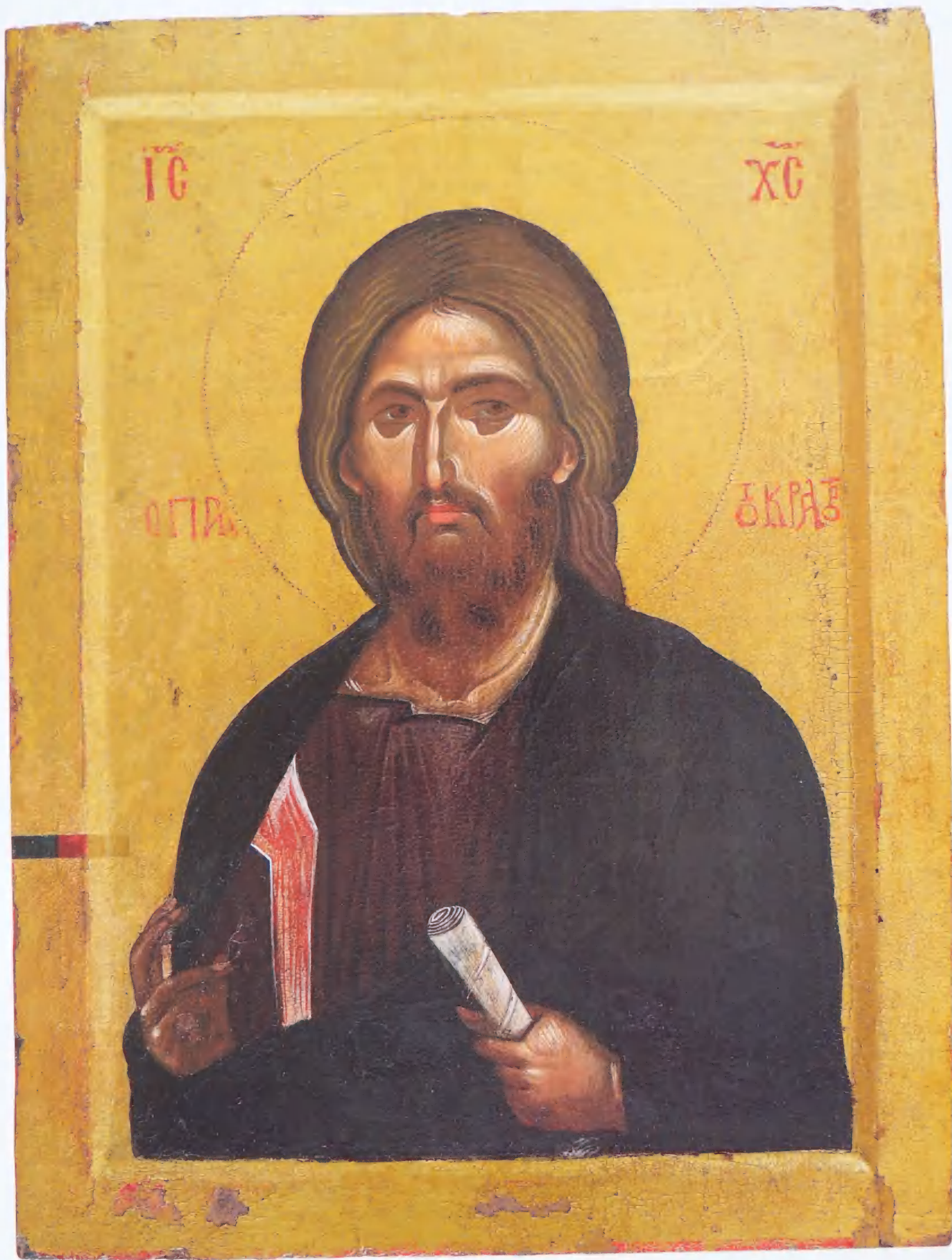
7. Παναγία Ὁδηγήτρια (57,5x43 εκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας ἀριστεροκρατούσας (εἰκ. 9, 51) ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται σέ προτομή, πάνω σέ χρυσοῦ βάθος, στό γνωστό τύπο τῆς Ὁδηγήτριας. Κρατάει μέ τό ἀριστερό της χέρι τόν Χριστό, πρὸς τόν ὁποῖο κλίνει ἐλαφρά καί στοργικά τό κεφάλι της, ἐνῶ ἀνασηκώνει σέ χειρονομία δέησης τό δεξιό χέρι· φοράει μελιτζανί μαφόριο μέ γαλαζωπές ἀνταύγειες. Ὁ Χριστός ἀποδίδεται μισοξαπλωμένος στήν ἀγκαλιά της, ἔχοντας τό δεξιό πόδι κάτω ἀπό τό ἀριστερό, μέ ἀνάστροφο τό γυμνό πέλμα. Κρατάει κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό χέρι καί εὐλογεῖ μέ τό δεξιό, περασμένο μέσα ἀπό τό πορτοκαλόχρωμο ἱμάτιο.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ, πού εἰκονίζεται σχεδόν ξαπλωμένος στήν ἀγκαλιά της, ὅπως στήν ἀπεικόνιση τοῦ Ἀναπεσόντος πού ἀποτελεῖ, ὅπως εἶναι



Εἰκ. 51. Παναγία Ὁδηγήτρια. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰῶνα.



Είχ. 52. Χριστός Παντοκράτωρ. Τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα.



γνωστό, προεικόνιση του Θείου πάθους. Επίσης τά σταυρωμένα πόδια του Χριστού με τό γυμνό πέλμα εντάσσονται στην σημειολογία του πάθους ήδη από τον 13ο αιώνα και χαρακτηρίζουν μία σειρά κρητικών εικόνων του 15ου και 16ου αιώνα¹¹. Έτσι, ή εικόνα της Μονής αποτελεί μία παραλλαγή του τύπου της Παναγίας Ὁδηγήτριας, με εικονογραφικά στοιχεία πού παραπέμπουν στό μελλούμενο πάθος του Χριστού, και της οποίας από τά πιό πρώιμα παραδείγματα είναι μία εικόνα της Μονής του Σινᾶ του τελευταίου τέταρτου του 13ου αιώνα¹².

Ὁ φυσιογνωμικός τύπος της Παναγίας (εἰκ. 53) με τό τριγωνικό πρόσωπο, τό ἐλαφρά ἐξογκωμένο μέτωπο, τά μεγάλα μάτια, τά σπαθωτά φρύδια, τήν λεπτή και μακριά μύτη και τά σαρκώδη χείλη, στέκεται κοντά σέ ἔργα του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, ὅπως είναι ή εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονής Χιλανδαρίου (1260–1270) και ή Θεοτόκος δεομένη του Σινᾶ¹³.

Επίσης ὁ φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού (εἰκ. 54) με τό παχουλό πρόσωπο, τά ἀδρά χαρακτηριστικά, τό μεγάλο μέτωπο και τήν κοντή, χοντρή μύτη χαρακτηρίζει τήν προσωπογραφία του Χριστού σέ ἔργα του δεύτερου μισού του 13ου και τῶν ἀρχῶν του 14ου αιώνα, ὅπως είναι ή εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονής Χιλανδαρίου (1260–1270), ή εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονής Βατοπαιδίου (εἰκ. 56) και ή εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονής Σινᾶ¹⁴.

Από τεχνική ἄποψη στό πρόσωπο της Παναγίας και του Χριστού με τίς πλατιές ἐπιφάνειες ὡχρας πού ροδίζουν, τίς λαδοκάστανες περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, τήν ἀπόδοση της ὀφθαλμικῆς κόγχης και τῶν ἄλλων χαρακτηριστικῶν του προσώπου, τήν τάση για τονισμό της ἐπιφανείας της σάρκας με δέσμη εὐκαμπτων, γραμμικῶν φώτων στά ζυγωματικά, στό πηγούνι, γύρω ἀπό τά χείλη ἀναγνωρίζονται τρόποι πού είναι ταυτόσημοι σέ ἔργα του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα, ὅπως είναι ή γνωστή εικόνα της Μονής Χιλανδαρίου (1260–1270)¹⁵.

Από τήν ἄλλη στήν ἀπόδοση του ρούχου της Παναγίας παρατηρεῖται μία εὐκαμψία και μαλακότητα της πτυχολογίας, δυτικῶν τύπου, πού είναι ρευστή, ἐνῶ τό μαφόριο στό κεφάλι δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι είναι “φουσκωμένο”, καθώς ἀποδίδεται χωρίς σχηματικές ἀναδιπλώσεις, ὅπως συνηθίζεται, και πέφτει με κυματιστά τσακίσματα μόνο ἀπό δεξιά¹⁶.

Μέ βάση τά εικονογραφικά, τυπολογικά και τεχνικά χαρακτηριστικά ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ή εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας κατατάσσεται στό δεύτερο μισό και πιθανότατα στό τελευταῖο τέταρτο του 13ου αιώνα. Μάλιστα τό ἀνήσυχο βλέμμα, με τήν τρομαγμένη στάση του Χριστού, καθώς ὁραματίζεται στό θλιμμένο πρόσωπο της Παναγίας τό μελλούμενο πάθος του, ἀναδεικνύουν τήν ψυχογραφική ἱκανότητα του καλλιτέχνη και κατατάσσουν τήν εικόνα στίς πιό ἔξοχες δημιουργίες της περιόδου.

8. Παναγία Ὁδηγήτρια (63x44,5)

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται μετωπική σέ προτομή, στόν αὐστηρό εἰκονογραφικό τύπο της Παναγίας Ὁδηγήτριας (εἰκ. 55, 56). Με τό ἀριστερό

Εἰκ. 53 και 54. Παναγία Ὁδηγήτρια.
Λεπτομέρειες της εἰκ. 51.





ΕΙΚΟΝ

χέρι
πρός
πού
τό
τάει
στο
Χρισ
ειδή

Χρισ
και
φικη
δηλο

φυσ
ἐκφ
ρια

Χρισ
σαρ
μέ
τον
να
δεύ
ό
Μον
στό
Βα
αίω
Ὁδ
τέτ

τῆς
μέ
ζου
κτο
ἀν
δει
Πο
κα
το
το
τρο

Εὐ
Εὐ

χέρι κρατάει τόν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό τείνει σέ χειρονομία ἱκεσίας. Τό κεφάλι τῆς τό στρέφει ἐλαφρά πρὸς τά δεξιὰ, ὅπου καί κατευθύνει τό βλέμμα τῆς. Φοράει καστανοκόκκινο μαφόριο καί μπλέ χιτῶνα, πού φέρουν ἐπιζωγράφιση νεώτερων χρόνων. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στήν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας μέ ὀρθιο τό κορμί, ἐνῶ μέ τό κεφάλι ὑψωμένο ἀτενίζει μέ ὀρθάνοιχτα μάτια τήν Παναγία. Στό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει κόκκινο ἱμάτιο καί ἀνοιχτοπράσινο, καταστόλιστο χιτῶνα μέ ἀνθικά κοσμήματα, πού ἀποδίδονται μέ τήν τεχνική τῆς χρυσογραφίας. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός φέρουν χρυσό φωτοστέφανο, ὅπου ἀναπτύσσεται ἔξεργος φυλλοφόρος καί ἀνθοφόρος κυματοειδής βλαστός.

Ἡ εἰκόνα δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση, καθόσον τά ροῦχα τῆς Παναγίας καί ἐνδεχομένως τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἐπιζωγραφημένα. Σέ ἐπιζωγράφιση ὀφείλεται, ἐπίσης, τό μπλέ βάθος, ἐνῶ τό χρυσό βάθος καί ὁ ἀνάγλυφος διάκοσμος τοῦ φωτοστεφάνου εἶναι μεταγενεστέρων χρόνων. Ἀπό τήν ἀρχική ζωγραφική διατηροῦνται σέ πολύ καλή κατάσταση τά γυμνά μέρη τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, δηλαδή τά πρόσωπα καί τά χέρια.

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια ἀκολουθεῖ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικό τύπο¹⁷. Στόν φυσιογνωμικό τύπο ἡ Παναγία μέ τό συνοφρυωμένο μέτωπο τό πλάγιο, ἐλαφρά μελαγχολικό στήν ἔκφραση πρόσωπο συνδυάζει στοιχεῖα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Καστοριάς¹⁸ (δεύτερο μισό 12ου αἰώνα) καί τῆς Παναγίας ἔνθρονης τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290)¹⁹.

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ, μέ τό παχουλό πρόσωπο, τά ἀδρά σαρκώδη χαρακτηριστικά, τό εὐρύ μέτωπο μέ τά βαθιά σκιασμένα μάτια, τήν χοντρή, τονισμένη στήν ἄκρη μύτη καί τά σαρκωμένα κόκκινα χεῖλη ἀπαντᾶ σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270)²⁰, ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα, εἰκ. 54)²¹, ὁ Χριστός τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα)²² κ.ἄ.

Ἀπό τεχνικῆς ἀπόψεως στό πρόσωπο τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 55, 56) μέ τίς πλατιές ἐπιφάνειες ὡχρας πού ροδίζουν, τίς λαδοπράσινες, περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, πού διαβαθμίζονται μαλακά, ἀναγνωρίζονται κοινοί τρόποι σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως στήν Παναγία ἔνθρονη τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου καί στόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ Χιλανδαρίου, στήν Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βατοπαιδίου καί στήν Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Σινᾶ.



Εἰκ. 55. Παναγία Ὁδηγήτρια. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

Εἰκ. 56. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 55.

Συμπερασματικά, ο φυσιογνωμικός τύπος της Παναγίας και του Χριστού, ή τεχνική στην απόδοση του προσώπου και τό αὐστηρό ἐκφραζόμενο ἦθος της Παναγίας, πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν παιδική ἀθωότητα τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ, συνδέουν τήν εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονῆς Βατοπαιδίου μέ κορυφαία ἔργα της ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα καί μάλιστα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ αἰώνα.

9. Χριστός Παντοκράτωρ (124x82 ἐκ.)

Δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί της Παναγίας Ὁδηγήτριας, πού ἔχουν περίπου τίς ἴδιες διαστάσεις εἶναι ἔργα σύγχρονα καί προέρχονται, πιθανότατα ἀπό τό τέμπλο τοῦ καθολικοῦ της Μονῆς κατὰ τό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα.

Στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 60) ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τά δεξιὰ καί της κεφαλῆς ἀριστερά²³. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό λιθοκόσμητο καί μαργαριτοποίκιλο κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει μελιτζανί ὀρθόσημο χιτῶνα καί βαθυκύανο ἱμάτιο. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσονται οἱ συντομογραφίες Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, ἐνῶ διακρίνονται ἵχνη της προσωνομίας ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. Ὁ φωτοστέφανος καί τά χέρια τοῦ Χριστοῦ καθώς καί τό Εὐαγγέλιο ἔφεραν σέ νεώτερη περίοδο ἀσημένια ἐπένδυση, ὅπως φαίνεται ἀπό τίς ὁπές τῶν καρφιῶν πού τήν στήριζαν.

Στό αὐτόξυλο πλαίσιο μέ εἰδική ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους (εἰκ. 365) ἀναπτύσσεται μίμηση διάλιθου διακόσμου μέ συνεχή ζώνη φωτεινῶν δίσκων πού ἀντιφεγγίζουν, ἐναλλασσόμενοι μέ ἄλλους δίσκους μικροτέρων διαστάσεων σταυροειδῶς διατεταγμένων. Ἐπίσης, τά περιγράμματα τῶν κεραίων τοῦ σταυροῦ τοῦ φωτοστέφανου ὀρίζονται μέ σειρά μικρῶν φωτεινῶν δίσκων, ἐνῶ μέσα στίς κεραῖες ἀναπτύσσεται σύστημα ὁμόκεντρων καί ἀλληλοτεμνόμενων φωτεινῶν δίσκων, πού ἀποδίδουν τό θέμα τῶν πέντε ἄρτων.

Ἡ εἰκόνα δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση. Παρατηροῦνται ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις της ζωγραφικῆς στόν χιτῶνα καί στό ἱμάτιο, ἀλλά καί ἐπιζωγραφίσεις στά γυμνά μέρη, τό πρόσωπο, τόν λαιμό καί ἐνδεχομένως τά χέρια. Ἐπίσης φαίνεται, ὅτι ἔχει περιοριστεῖ τό ἀρχικό εὖρος της κόμης. Οἱ νεώτερες αὐτές ἐπεμβάσεις τοῦ 14ου-15ου, πιθανότατα, αἰώνα ἔχουν ἀλλοιώσει τήν ἀρχική ποιότητα τοῦ ἔργου.

Παρά ταῦτα, τά τυπολογικά καί φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά μέ τό μακρόστενο πρόσωπο, τόν στιβαρό λαιμό μέ τήν τονισμένη μυολογία, τό μέγεθος καί τόν ὄγκο της δεξιᾶς παλάμης μέ τίς σχηματικές ἀρθρώσεις τῶν μεγάλων δακτύλων, ὅπως καί ἡ μνημειακότητα της μορφῆς μέ τό σωματικό εὖρος καί τήν γαλήνια, βαθιά στοχαστική ἔκφραση τοῦ προσώπου συνδέουν τήν εἰκόνα της Μονῆς Βατοπαιδίου μέ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα καί μάλιστα τοῦ τελευταίου

Εἰκ. 57. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια της εἰκ. 60.

Εἰκ. 58. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός.

Λεπτομέρεια της εἰκ. 59.



τετάρτου, όπως την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος της Μονής Χιλανδαρίου, κορυφαίο έργο της πρώτης περιόδου των Παλαιολόγων (γύρω στα 1260-1270)²⁴, την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος της Μονής Βατοπαιδίου (τέλος 13ου αιώνα)²⁵, (είκ. 63), και την τοιχογραφία του ένθρονου Χριστού στον ναό του Πρωτάτου²⁶.

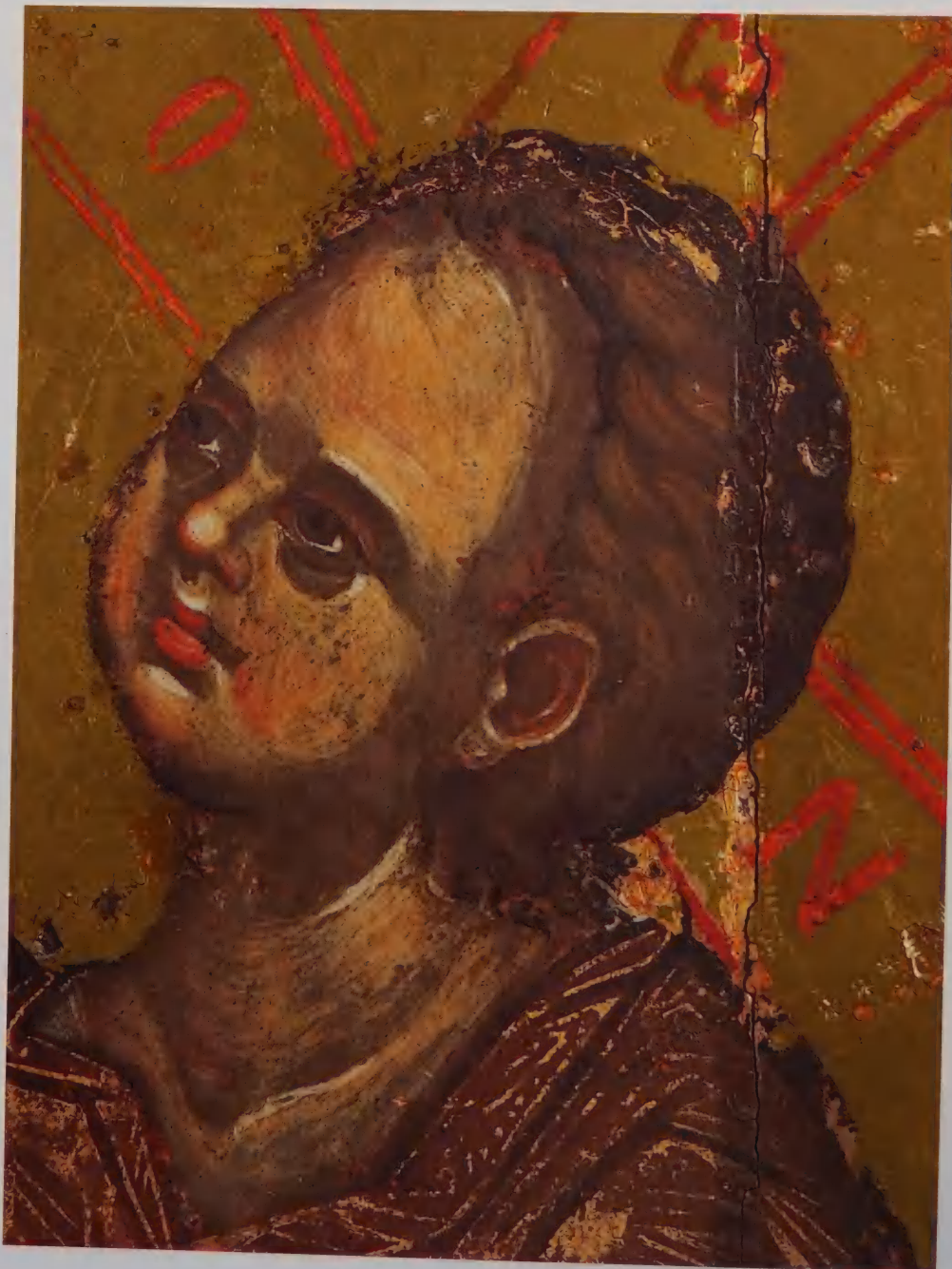
Στήν χρονολόγηση της αρχικής φάσεως της εικόνας του Χριστού Παντοκράτορος στο δεύτερο μισό του 13ου αιώνα οδηγεί ή ειδική επεξεργασία του χρυσού και ή απομίμηση διάλιθου διακόσμου με ειδική επεξεργασία του χρυσού βάθους στο έξεργο πλαίσιο και στον φωτοστέφανο. Ανάλογη τεχνική επεξεργασίας του χρυσού βάθους, με τό ίδιο αισθητικό αποτέλεσμα, παρατηρείται σε έξι άλλες εικόνες της Μονής Βατοπαιδίου του 13ου αιώνα (είκ. 49, 60, 63, 61, 66, 67), όπως και σε τρεις εικόνες της Μονής Σινᾶ του δεύτερου μισού του 13ου αιώνα²⁷.

10. Παναγία Ὁδηγήτρια (128x91έκ.)

Στήν εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀριστεροκρατούσας²⁸ ή Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά (είκ. 59). Στήν ἀγκαλιά της κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι τόν Χριστό, ἐνῶ μέ τό δεξιό, κατὰ παρέκκλιση τῆς καθιερωμένης χειρονομίας, ἀγγίζει τόν μηρό τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ. Παράλληλα, γέρνει τό κεφάλι της στοργικά πρὸς τόν Χριστό, πρὸς τόν ὁποῖο στρέφει μέ ἀνείπωτη τρυφερότητα τό μελαγχολικό βλέμμα της. Φοράει βαθυκάστανο μαφόριο μέ χρυσή περίκλειση καί βαθύ πράσινο χιτῶνα πού κουμπώνει πρό τοῦ στήθους²⁹.

Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στήν ἀγκαλιά τῆς Παναγίας μέ στητό τό κορμί καί τό κεφάλι ὑψωμένο πρὸς τήν Παναγία, πρὸς τήν ὁποία εἶναι στραμμένο τό βλέμμα του. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός, φέρουν φωτοστέφανο μέ στικτά περιγράμματα, πού ἀναπτύσσονται πάνω σέ χρυσό βάθος, καί συνοδεύονται μέ τὰ ἀκόλουθα συμπλήματα: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ καί Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια, πού ἀποδίδεται σέ οἰκεία καί τρυφερή σχέση μέ τόν Χριστό, ἀκολουθεῖ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση καί λίαν διαδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο³⁰, πού στήν μελαγχολική ἔκφραση τῶν προσώπων ὑποδηλώνεται τό μελλούμενο πάθος τοῦ Χριστοῦ. Διαφοροποιεῖται ἀπό τόν καθιερωμένο τύπο μέ τήν χειρονομία τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, τό ὁποῖο δέν τείνει πρό τοῦ στήθους, ἀλλά ἀγγίζει μ' αὐτό τό δεξιό μηρό. Ἡ εἰκονογραφική αὐτή λεπτομέρεια εἶναι γνωστή σέ ἔργα κυρίως, ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (πρῶτο μισό 14ου αἰώνα), μία εἰκόνα τῆς Παναγίας



Εἰκ. 59 καί 60. (Ἐπόμενες σελίδες). Παναγία Ὁδηγήτρια καί Χριστός Παντοκράτωρ. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.





Leihfrist: 07-05-2020

Standort: PSt
Theke 236
Fernleihe



Εἰκ. 61. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Τέλος 13ου αἰώνα.

Ἐλεούσας τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ Θεσσαλονίκης (δεύτερη δεκαετία 14ου αἰ.) καί μία εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα (εἰκ. 124)³¹.

Τυπολογικά τὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ κινοῦνται στήν παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τῆς τέχνης τοῦ 13ου καί 14ου αἰώνα. Ἀπό τεχνική ἄποψη, παρά τίς φθορές τῆς ζωγραφικῆς³², τό μαλακό ζωγραφικό πλάσιμο μέ τίς λαδοπράσινες σκιές, πλατιές ἐπιφάνειες ὠχρας, τίς κόκκινες, διάχυτες κηλίδες στά μάγουλα, πού ἀναδεικνύουν τόν ροδαλό, μεστό σάρκα, ὄγκο τοῦ προσώπου, καί τὰ πλατιά, εὐκαμπτα φῶτα πού γίνονται χρωματικές κηλίδες στά δάχτυλα, συνδέονται μέ καθιερωμένους τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα.

Ἔτσι, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἡ τεχνική στήν χυμώδη ζωγραφική ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ἡ θερμότητα τῶν χρωματικῶν τόνων, τό γαλήνιο, μελαγχολικά στοχαστικό πρόσωπο καί ἡ ὑψηλή ἐκφραστική ποιότητα συνδέουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ κορυφαῖα ἔργα τῆς βυζαντινῆς τέχνης τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ στήν Sopoćani τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (γύρω στά 1265), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Μονή Χιλανδαρίου (1260–1270) στό Ἅγιον Ὅρος καί κυρίως ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας ὁλόσωμης βρεφοκρατούσας (εἰκ. 72) τῆς Μονῆς (τέλος 13ου – ἀρχές 14ου αἰώνα), ὅπως καί ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) ἐπίσης στό Ἅγιον Ὅρος³³.

Ὁ ἰδιαίτερος εἰκονογραφικός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς μέ φορητές εἰκόνες ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως καί ἡ καλλιτεχνική συνάφεια μέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα ἐργαστηρίων, ἐπίσης, τῆς Θεσσαλονίκης, συνηγοροῦν στήν προέλευσή της ἀπό τήν πόλη αὐτή καί στήν χρονολόγησή της στό τελευταῖο τέταρτο ἢ στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα.

11. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (58x43 ἐκ.)

Ὁ πατριάρχης τῆς Κωνσταντινουπόλεως, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος εἰκονίζεται μετωπικός μέχρι τήν ὀσφύ νά κρατάει μέ τό ἄριστερό του χέρι κλειστό κώδικα μέ πολύτιμη στάχωση καί μέ τό δεξιό του σταυρό (εἰκ. 61, 62), ὁ συμβολισμός καί ἡ θεολογία τοῦ ὁποῖου ἀπετέλεσε κεντρικό καί κύριο θέμα τῶν ὁμιλιῶν του³⁴. Φοράει ἀρχιερατικά ἄμφια: σάκκο, ἐπιμάνικα, καί ὠμοφόριο διακοσμημένο μέ μαύρους σταυρούς. Στό κεφάλι του φέρει στικτό φωτοστέφανο. Ὁ κάμπος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσός,



Εἰκ. 62. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 61.

ἐνῶ ἡ ἐπιγραφή σέ χρῶμα κιννάβαρι, Ο ΑΓ(ΙΟΣ)/ΙΩ(ΑΝΝΗΣ), ἀναγράφεται στήν ἀριστερή πάνω γωνία τῆς εἰκόνας.

Στήν εἰκόνα τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ζωγραφικῆς διατηρεῖται σέ πολύ καλή κατάσταση. Ὡστόσο, τό ἀριστερό τμήμα τῆς, μαζί καί ἡ ἄνω γωνία τοῦ ξύλου ἔχει ἐκπέσει, ὅπως καί τό ὑπόστρωμα, καταστρέφοντας τόν ἀριστερό βραχίονα καί τόν ὦμο τοῦ ἁγίου.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ ἁγίου, ὁ ὁποῖος, πιθανότατα, ἀνάγεται σέ παλαιοχριστιανικά πρότυπα, εἶναι αὐτός πού ἐπικρατεῖ ἀπό τόν 11ο ἤδη αἰώνα³⁵. Μάλιστα, ἡ ἀπεικόνισή του στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς μέ τόν σταυρό πού κρατάει στό δεξιό του χέρι ἀποτελεῖ σπάνιο στοιχεῖο τῆς εἰκονογραφίας του, πού συνιστᾷ εἰκαστική ἔκφραση τοῦ ἁγώνα καί τῆς ἀντίστασης ὑπέρ τῆς ὀρθῆς πίστεως. Τό στοιχεῖο αὐτό ἀπαντᾷ σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα)³⁶, σέ εἰκόνα τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν (δεύτερο μισό 14ου αἰ., εἰκ. 121) καί σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα, εἰκ. 117), ὅπως καί σέ ἀπεικονίσεις τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα σέ ἔργα Κρητικῆς Σχολῆς³⁷.

Σέ τυπολογικό καί φυσιογνωμικό ἐπίπεδο ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου διακρίνεται μέ τό πλατύ εὐσαρκο σῶμα, τό τριγωνικό σχῆμα τῆς κεφαλῆς, τά κοντά, κατσαρά μαλλιά μέ τήν παπαλήθρα καί τό κοντό γένι, τό ὑψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, τό σαρκωμένο πρόσωπο μέ τά κόκκινα χεῖλη, τά ἔντονα ζυγωματικά καί τά μεγάλα ἐκφραστικά, καλοσχεδιασμένα μάτια μέ διακριτή τήν κόρη καί τήν ἱρίδα, ὅπως στούς ἁγίους τοῦ Πρωτάτου (γύρω στό 1290)³⁸. Χαρακτηριστική εἶναι, ἐπίσης, ἡ διαμόρφωση τῶν αὐτιῶν μέ τόν μεγάλο λοβό καί τούς μακροῦς κοχλίες πού εἶναι ταυτόσημη μέ αὐτήν τῶν ἁγίων τοῦ Πρωτάτου. Στόν τύπο αὐτό τοῦ προσώπου τοῦ ἁγίου ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας παραμένει, σέ γενικές γραμμές πιστός στήν περιγραφή τοῦ Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου³⁹.

Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ εὐσαρκου προσώπου, μέ τά ἀδρά χαρακτηριστικά, ἐπικρατεῖ ἡ θερμή ὥχρα μέ περιορισμένες πράσινες σκιές καί πλατεῖα γραμμικά φῶτα, πού σχεδιάζουν τίς ρυτίδες, τονίζουν τούς ὄγκους στό μέτωπο ἢ φωτίζουν τό πρόσωπο γύρω ἀπό τά μάτια καί στήν μύτη. Τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά καί ἡ τεχνική αὐτή ἀναγνωρίζονται στόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Χρυσόστομο τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα), καί στίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου⁴⁰. Κοινό, ἐπίσης, στοιχεῖο μέ τά παραπάνω ἔργα εἶναι ἡ τάση νά ἀποδοθεῖ τό πρόσωπο μέ τήν πειστικότητα ἑνός ἐξιδανικευμένου πορτραίτου, ὅπως καί ἡ ἔκφραση πνευματικῆς γαλήνης καί ψυχικῆς καταλλαγῆς, πού ἀποτυπώνεται στά ὑγρά μάτια.

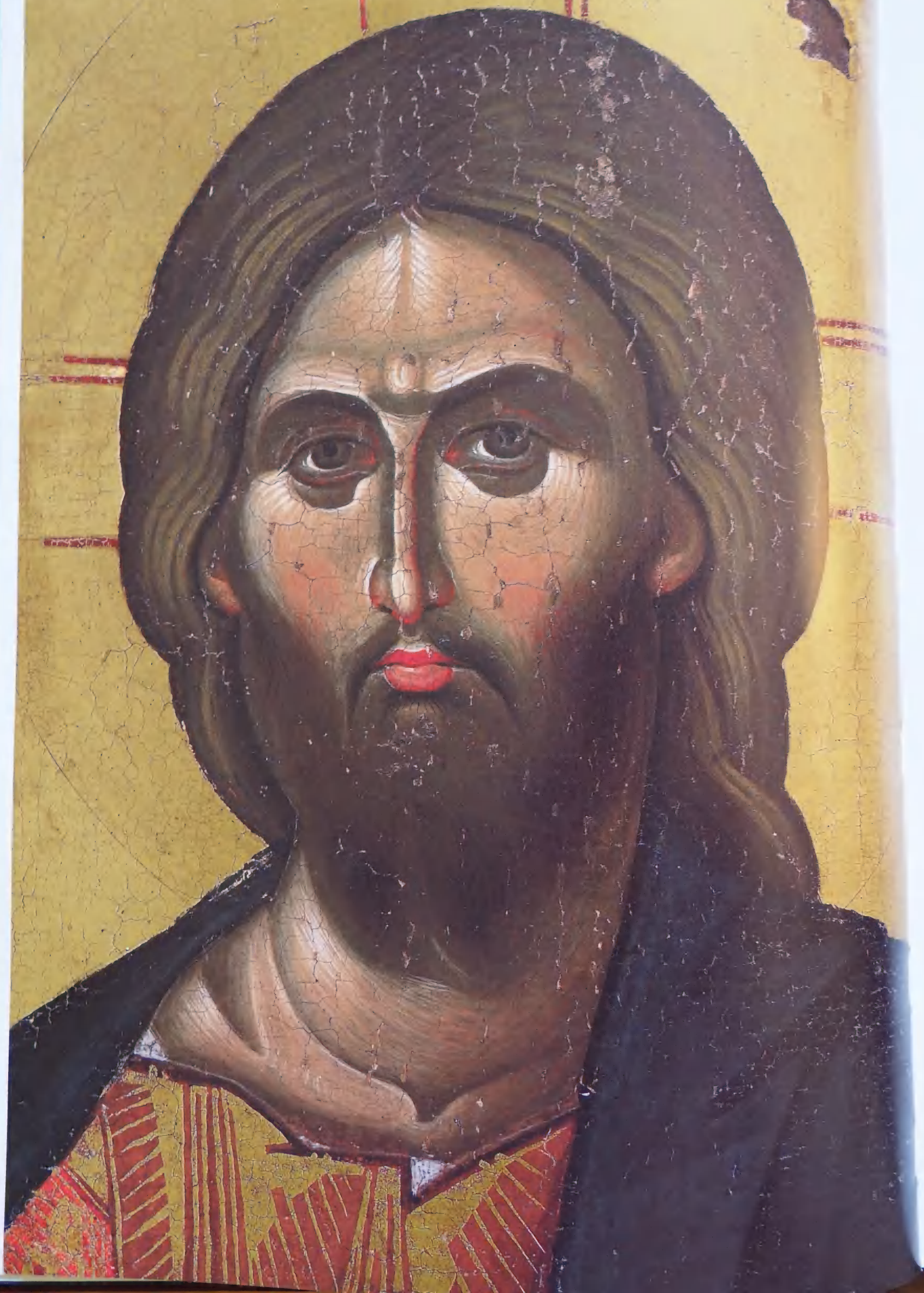
Μέ βάση τίς εἰκονογραφικές καί τεχνοτροπικές παρατηρήσεις ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, πού διακρίνεται γιά τήν ἐκφραστική της ποιότητα, ἐντάσσεται στό πνευματικό καί καλλιτεχνικό κλίμα πού παρήγαγε τίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου καί χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα.

12. Χριστός Παντοκράτωρ (83x58 ἐκ.)

Σέ μιά ἄλλη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 63–65) ὁ Χριστός εἰκονίζεται σέ προτομή, μετωπικός. Κρατάει μέ τό ἀριστερό του χέρι κλειστό, λιθοκόσμητο κώδικα Εὐαγγελίου καί εὐλογεῖ μέ τό δεξιό. Φοράει σταρόχρωμο χιτῶνα, μέ χρυσοκονδυλιές καί πορτοκαλί σημεῖο, καί βαθυκύανο ἱμάτιο, πού πέφτει στό δεξιό του ὦμο, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο τό δεξιό του χέρι. Στό κεφάλι φέρει ἑνσταυρο φωτοστέφανο, ἐνῶ τά γνωστά συμπλήματα Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ἀποδίδονται στίς ἐπάνω γωνίες τοῦ χρυσοῦ βάθους τῆς εἰκόνας.

Εἰκ. 63. Χριστός Παντοκράτωρ. Τέλος 13ου αἰώνα.





Ἡ εἰκόνα πάνω στό χρυσό βάθος τοῦ ἔξεργου αὐτόξυλου πλαισίου, πλὴν τοῦ κάτω, καί στό φωτοστέφανο φέρει ρόδακες πού ἀντιφεγγίζουν⁴¹. Ἡ τεχνική αὐτή στήν ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ βάθους, πού ἦταν γνωστή μόνο σέ εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ τοῦ 13ου αἰώνα⁴², ἔχει ἐντοπιστεῖ καί σέ ἄλλες ἑξι εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ 13ου αἰώνα (εἰκ. 49, 59, 60, 61, 66, 67)⁴³.

Ἡ αὐστηρή μορφή τοῦ Χριστοῦ μέ τό ψηλό μέτωπο, τά συνοφρυωμένα φρύδια, τά κανονικά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, τό στιβαρό λαιμό μέ τήν σχηματική μυολογία του, τήν μυώδη παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ μέ τά μεγάλα δάχτυλα, ἀπορρέει ἀπό τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1260–1270), συνδέεται ὁμως στενότερα μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στὸν ναό τοῦ Πρωτάτου στό Ἅγιον Ὄρος⁴⁴.

Μάλιστα ὁ λαδοπράσινος προπλάσμος, περιορισμένος σέ ἑκταση, ἡ ὥχρα τῆς πλατιᾶς σάρκας, πού ροδίζει διακριτικά στά μάγουλα, τά καλογραμμένα χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, τά γραμμικά φῶτα καί ὁ τρόπος μέ τὸν ὁποῖο διατάσσονται στό μέτωπο καί γύρω ἀπὸ τά μάτια, ἀναγνωρίζονται στήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ στὸν ναό τοῦ Πρωτάτου. Μέ βάση τά παραπάνω, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι τά τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί ὁ στενός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ τῆς Μονῆς μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ στὸν ναό τοῦ Πρωτάτου στὸν φυσιογνωμικό τύπο καί στό ἐκφραζόμενο αὐστηρό, ἀλλὰ γαλήνιο ἥθος κατατάσσουν τήν εἰκόνα στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα καί τήν ἐντάσσουν στήν καλλιτεχνική ἐπίδοση τοῦ Μανουήλ Πανσέληνου καί τοῦ ἐργαστηρίου του⁴⁵.

Μέ βάση τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ τεχνική τῶν ροδάκων πού ἀντιφεγγίζουν στό χρυσό βάθος –πού παρατηρεῖται σέ ἔργα τοῦ 13ου αἰώνα– τά τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καί ὁ στενός σύνδεσμος τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ τοῦ Πρωτάτου (1290), κατατάσσουν τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα.

13–14. Ἅγιος Γεώργιος (88x50 ἐκ.) καί ἅγιος Δημήτριος (88x52 ἐκ.)

Ἀπό τίς πιό σημαντικές εἰκόνες πού σώζονται στήν Μονή Βατοπαιδίου εἶναι οἱ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Γεωργίου (εἰκ. 67) καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου (εἰκ. 66)⁴⁶. Στίς εἰκόνες αὐτές, πού εἶναι ἔργο τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη, οἱ ἅγιοι εἰκονίζονται σέ προτομή, στὸν τύπο τοῦ στρατιωτικοῦ ἁγίου. Τό σῶμα τους, πού ἀποδίδεται μέ συστροφή, εἶναι πλατύ μέ ριχτούς

Εἰκ. 64 καί 65. Χριστός Παντοκράτωρ.

Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 63.

Εἰκ. 66 καί 67. (Ἐπόμενες σελίδες). Ἅγιος Δημήτριος καί ἅγιος Γεώργιος.
Γύρω στά 1300.











ώμους και δίνει την εντύπωση να συμπίεζεται για να χωρέσει στα στενά όρια της εικόνας. Στα πρόσωπα των αγίων με τους ζεστούς χρωματικούς τόνους, που διαβαθμίζονται μαλακά, το γαλήνιο, ελαφρά μελαγχολικό βλέμμα, που απευθύνεται στον προσκυνητή, αποδίδονται με έκφραστική ζωντάνια τα πορτραίτα νέων σε ηλικία πολεμιστών, μαρτύρων της εκκλησίας, στην απεικόνιση των οποίων ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε ασφαλώς δάνεια από αρχαίες πηγές, που ανάγονται στην παλαιοχριστιανική περίοδο.

Από τυπολογική άποψη ο φυσιογνωμικός τύπος των αγίων (εικ. 68, 69) με το ευγενικό, στοχαστικό πρόσωπο, το ελαφρά μελαγχολικό, ρεμβώδες βλέμμα, με την βαθιά πνευματικότητα και το ύψηλό ηθος εντάσσουν τις εικόνες αυτές στο καλλιτεχνικό ύφος και την έκφραστική ποιότητα των τοιχογραφιών του ναού του Πρωτάτου (γύρω στο 1290) στις Καρυές Αγίου Όρους, οι οποίες σύμφωνα με την παράδοση αποδίδονται στον περίφημο από την Θεσσαλονίκη καλλιτέχνη "κύρ Μανουήλ τον Πανσελήνον", που συγκαταλέγεται ανάμεσα στους μεγαλύτερους καλλιτέχνες όλων των εποχών. Αυτό συνάγεται από την σύγκριση του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου με τις ομώνυμες, αλλά και άλλες τοιχογραφίες αγίων του Πρωτάτου⁴⁷.

Από τεχνική άποψη ο τρόπος αποδόσεως του προσώπου με την πλατιά επιφάνεια της θερμής ώχρας, που ροδίζει ελαφρά, τις πράσινες σκιές στο μέτωπο, στις παρειές και στον λαιμό, που σά διάφανο δίχτυ διαχέονται ανάλαφρα στην σάρκα, το κόκκινο χρώμα, που χρησιμοποιείται, είτε σαν πηχτές κηλίδες στο στόμα και στους δακρυγόνους ασκούς, είτε άλλοτε με γραμμικό τρόπο στα βλέφαρα, στο ρουθούνι της μύτης και στο πηγούνι, όπως και τα λευκά γραμμικά φώτα που φωτίζουν διακριτικά, ζωντανεύουν το πρόσωπο, συμβάλλοντας στην έκφραστική ποιότητα. Τα τεχνικά αυτά χαρακτηριστικά προσιδιάζουν, επίσης, στην ζωγραφική του Πρωτάτου⁴⁸.

Η τυπολογική, τεχνική και ύφολογική συγγένεια της εικόνας του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου με τις τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου -παρά τις ελάχιστες διαφορές, που οφείλονται στην διαφορά του είδους- σε συνδυασμό με την ύψηλή καλλιτεχνική ποιότητα των δύο αυτών εικόνων, μάς επιτρέπει να τις εντάξουμε στο καλλιτεχνικό περιβάλλον και στην προσωπογραφική επίδοση του

εργαστηρίου του Πανσελήνου και να τις χρονολογήσουμε γύρω στο 1300 ή στην πρώτη δεκαετία του 14ου αιώνα⁴⁹. Οι διαφορές που μπορούν να επισημανθούν ανάμεσα στις δύο εικόνες του Βατοπαιδίου και στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου οφείλονται όχι μόνο στην διαφορά του είδους -αυγοτέμπερα σε ξύλο ή πρώτη περίπτωση, νωπογραφία ή δεύτερη- αλλά και στην χρονική διαφορά που μεσολαβεί ανάμεσα στον χρόνο εκτέλεσεως των τοιχογραφιών του Πρωτάτου (1290) και των εικόνων της Μονής Βατοπαιδίου, και συνεπώς πηγάζουν από την

Εικ. 68 και 69. (Προηγούμενες σελίδες).

Άγιος Γεώργιος και Άγιος Δημήτριος.

Λεπτομέρειες των εικ. 67 και 66.

Εικ. 70. Άγιος Γεώργιος.

Λεπτομέρεια της εικ. 67.

Εικ. 71. Παναγία Οδηγήτρια.

Λεπτομέρεια της εικ. 72.







ἐξελικτική πορεία τοῦ καλλιτέχνη καί τοῦ συνεργείου του. Ἡ σύνδεση τῶν εἰκόνων τοῦ ἁγίου Γεωργίου καί τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τήν ζωγραφική τοῦ Πρωτάτου καί ἡ ἔνταξη αὐτῶν στό καλλιτεχνικό περιβάλλον τοῦ Πανσελήνου εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικό γεγονός, γιατί γιά πρώτη φορά ἐντοπίζουμε στό Ἅγιον Ὅρος φορητές εἰκόνες, πού μποροῦν, νομίζω πειστικά, νά ἀποδοθοῦν στό ἐργαστήριο τοῦ μυθικοῦ καλλιτέχνη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου⁵⁰, ἄν ὅχι, στόν ἴδιο τόν Μανουήλ Πανσέληνο.

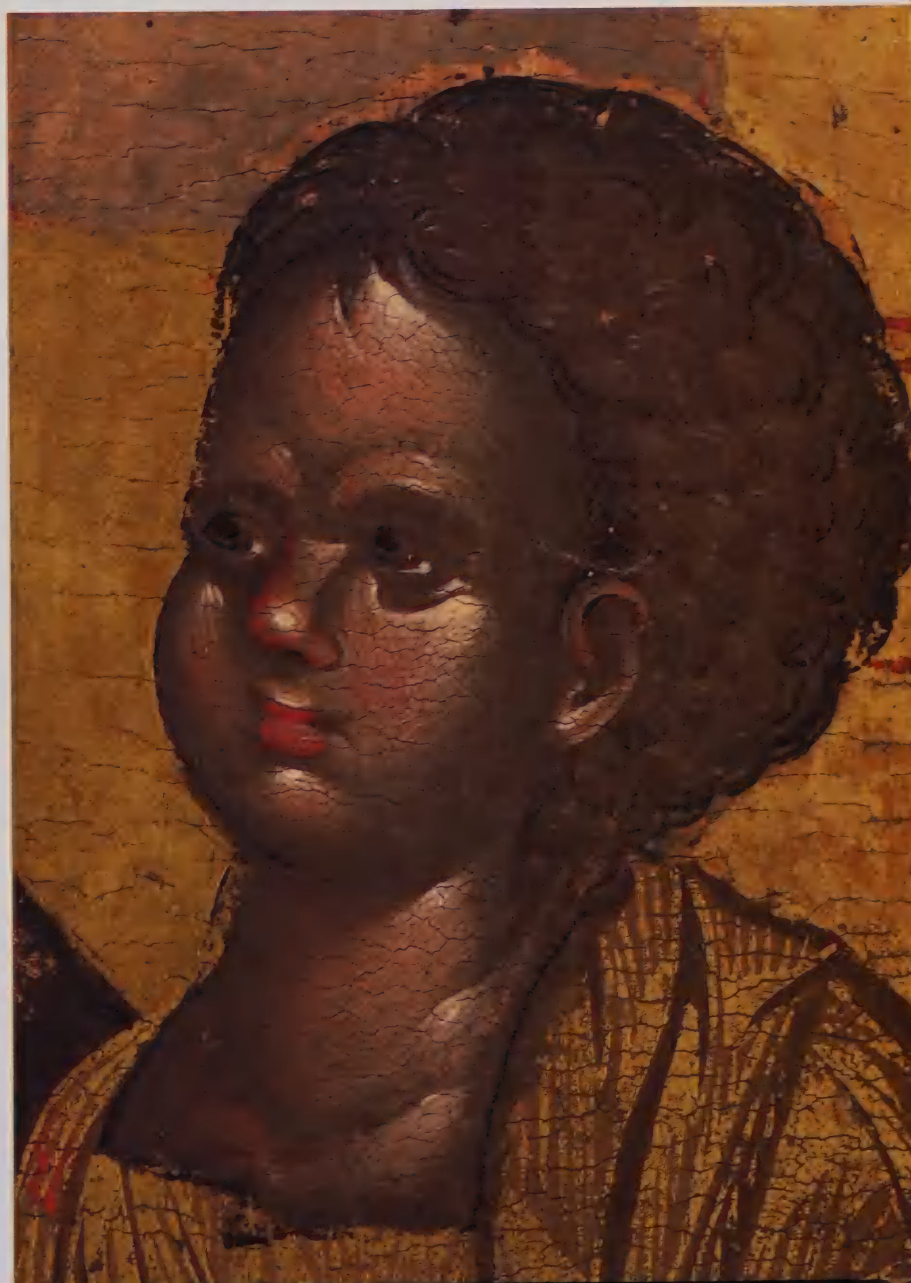
15. Παναγία Ὁδηγήτρια ὁλόσωμη (97x56 ἐκ.)

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη μέ ἔντονη στροφή τοῦ σώματος πρὸς τόν Χριστό, τόν ὁποῖο κρατάει μέ τό ἄριστερό χέρι, ἐνῶ τό δεξιό τείνει σέ χειρονομία ἱκεσίας (εἰκ. 2, 71, 72). Φοράει βαθυκύανο ἱμάτιο καί μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή. Στό μαφόριο, πάνω σέ κόκκινους κυκλικούς δίσκους, ἀπεικονίζονται ἀστεροειδῆ κοσμήματα, τά ὁποῖα, ὅπως εἶναι γνωστό, συνιστοῦν συμβολική ἀπεικόνιση τῆς ἁγίας Τριάδος ἢ ἀποτελοῦν τά σύμβολα τῆς τριπλῆς παρθενίας τῆς Παναγίας. Ὁ Χριστός, ἔχοντας ὀρθιο τό κορμί, κρατάει στό ἄριστερό χέρι κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει χιτῶνα ζωσμένο στήν μέση καί ἱμάτιο πού πτύσσεται καθῶς πέφτει στόν ἄριστερό μηρό, καλύπτοντας ἐν μέρει τήν ἄριστερή παλάμη τῆς Παναγίας. Χιτῶνας καί ἱμάτιο ἀποδίδονται μέ καστανό χρῶμα καί διανθίζονται μέ ἄφθονες χρυσοκοντυλιές. Ἀπό τόν σταυροφόρο φωτοστέφανο τοῦ Χριστοῦ μόλις διακρίνεται κυκλική χάραξή του καί ἵχνος κόκκινου χρώματος ἀπό τόν σταυρό.

Πάνω στίς χρυσές παρυφές τοῦ δεξιοῦ μανικιοῦ τοῦ χιτῶνος εἶναι ἀναγεγραμμένη μέ χρυσά γράμματα ἡ ἀκόλουθη ἀφιερωματική ἐπιγραφή: Θ(ΕΟΤΟ)ΚΕ ΒΟΙΘΕΙ ΤΑ(ΠΕΙΝΟΥ) ΓΑΒΡΙΗΛ ΙΕΡΟΜΟΝ)ΑΧ(ΟΥ). Ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνόδευαν τήν Παναγία διακρίνεται τό μεταγενέστερο συμπλήρωμα Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ, ὅπως καί ἵχνη γραμμάτων τῆς προσωνομίας τῆς Παναγίας.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Ὁ χιτῶνας καί τό ἱμάτιο φέρουν κατά τόπους ἐπιζωγραφήσεις, ἐνῶ τό χρυσό τοῦ βάθους καί τό κόκκινο τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου ἔχει κατά τόπους ἐκπέσει. Ἐπίσης, τά ὑποδήματα τῆς Παναγίας ἔχουν ξαναζωγραφιστεῖ, ἐνῶ τά ἀρχικά διακρίνονται σέ πιό λοξή θέση ἀπό τά νεώτερα. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, τεχνική διαφοροποίηση στήν ἀπόδοση τῆς παλάμης τῶν χειρῶν καί τῶν πελμάτων τοῦ ποδιοῦ τοῦ Χριστοῦ σέ σχέση μ' αὐτή τοῦ προσώπου, ὀφειλόμενη πιθανότατα σέ μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις.

Ἡ παράσταση τῆς ὁλόσωμης Θεοτόκου βρεφοκρατοῦσης, στόν εἰκονογραφικό τύπο τῆς



Εἰκ. 72. Παναγία Ὁδηγήτρια ὁλόσωμη.

Τέλος 13ου–ἀρχές 14ου αἰώνα.

Εἰκ. 73. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστός.

Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 72.



Παναγίας Ὁδηγήτριας, μέ
βάση τὰ γνωστά παραδείγ-
ματα δέν εἶναι συνήθης σέ φο-
ρητές εἰκόνες, ὅσο σέ ἔργα
μνημειακῆς ζωγραφικῆς⁵¹.

Ἡ Παναγία στὸν φυσιο-
γνωμικό τύπο, μέ τό πλάγιο
βλέμμα, τὰ προσωπογραφικά
χαρακτηριστικά καί τήν τε-
χνική ἀπόδοση τοῦ προσώ-
που μέ τήν μαλακή φωτοσκέ-
ψη, πού ἀποδίδει μέ ἀβρό-
τητα τήν σάρκα τοῦ προσώ-
που (εἰκ. 2, 71), συνδέεται μέ
ἔργα τῆς πρώτης εἰκοσαετίας
τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ
τοιχογραφία τῆς Παναγίας
στήν Μονή τῆς Παναγίας
Ljeviška (1306–1313) καί στήν
Μονή τῆς Παναγίας Studenica
(1315) τῆς μεσαιωνικῆς Σερ-
βίας⁵² καί ἡ εἰκόνα τῆς Πανα-
γίας Ὁδηγήτριας ἀπό τήν ἀμ-
φιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Ἀχρί-
δος (ἀρχές 14ου αἰώνα)⁵³.

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμι-
κός τύπος τοῦ Χριστοῦ (εἰκ.
73) μέ τόν στιβαρό λαιμό, τὰ
κατσαρά μαλλιά, τό ὕψηλό
ρυτιδωμένο μέτωπο, τό σαρ-
κωμένο πρόσωπο μέ τήν
κοντή, χοντρή μύτη καί τήν
ζωγραφική ἀπόδοση τοῦ
προσώπου παρουσιάζει τυ-
πολογική καί ὡς ἓνα σημεῖο
τεχνοτροπική συνάφεια μέ
τόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὑ-
περευλογημένης τῆς Μονῆς

Εἰκ. 74. Παναγία Ὁδηγήτρια
ὁλόσωμη. Ἀρχές 14ου αἰώνα.

Εἰκ. 75. Παναγία Ὁδηγήτρια.
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 74.





ΕΙΡΗ

ΛΥ
ΠΛ

ΤΕ
ΠΛ
ΒΟ
ΕΙ

ΟΙ
ΣΤ
Χ

Τ
Τ
Χ

Τ
Ο
Β
Ο

Ἁγίου Παύλου (τέλος 13ου ἀρχές 14ου αἰώνα) καί τόν Χριστό τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς ἀμφιπροσωπικῆς εἰκόνας τῆς Ἀχρίδος⁵⁴.

Ἀξίζει νά σημειωθεῖ ὅτι τό περίγραμμα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ ὀρίζεται μέ χρυσή γραμμή. Ἡ τεχνική αὐτή γνωστή σέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνος, ὅπως στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), στήν Παναγία Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδος (1295), στό καθολικό τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (1312), σκοπό ἔχει νά ἀποσπάσει τήν μορφή τοῦ Χριστοῦ ἀπό τήν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας καί νά τήν ἐντάξει μέ ὄγκο στόν χώρο⁵⁵.

Σέ σχέση μέ τά ἔργα πού ἀναφέραμε ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς διαφοροποιοῦνται στήν μαλακότερη διατύπωση, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα τῆς σάρκας τοῦ προσώπου καί στήν ἔνταση τῆς φωτοσκίασης. Μάλιστα, στόν Χριστό τά φῶτα λειτουργοῦν μέ τήν μορφή ἔντονων φωτιστικῶν κηλίδων, μέ ἀποτέλεσμα τήν ἔνταση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου.

Τά τυπολογικά, φυσιογνωμικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας μαζί μέ τήν ἐκφραστική ποιότητα τῆς διάχυτης μελαγχολίας στό πρόσωπο τῆς Παναγίας, συνδέουν τήν εἰκόνα μέ ἔργα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα καί τήν κατατάσσουν χρονολογικά στήν περίοδο αὐτή⁵⁶.

16. Παναγία ὁλόσωμη Βρεφοκρατούσα (73,5x155 ἐκ.)

Μιά ἄλλη εἰκόνα τῆς Παναγίας ὁλόσωμης βρεφοκρατοῦσης παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, λόγω τῶν ἐντυπωσιακῶν διαστάσεων⁵⁷ καί τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου (εἰκ. 74). Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὁλόσωμη, στόν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας, μέ τό δεξιό χέρι μπροστά στό στήθος, κλίνοντας ἑλαφρά τό σῶμα της καί τό κεφάλι της πρός τόν Χριστό, πού τόν κρατάει στό ἀριστερό της χέρι. Φοράει βαθυκύανο χιτώνα καί καφέ μαφόριο μέ χρυσή παρυφή, πού πέφτει κυματίζοντας περίτεχνα γύρω ἀπό τό κεφάλι. Ὁ Χριστός στέκεται στητός, μέ ὄρθιο τό κορμί στήν ἀγκαλιά τῆς μητέρας του, εὐλογώντας μέ τό δεξιό καί κρατώντας κλειστό εἰλητάριο μέ τό ἀριστερό. Φοράει πορτοκαλί χιτώνα καί ἱμάτιο μέ πυκνές χρυσοκονδυλιές, πού ἔχουν ἐκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρουσιάζονται, ὥστόσο, ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς στόν χιτώνα τῆς Παναγίας, ὅπως καί στό χρυσό βάθος. Ἐπίσης,

Εἰκ. 76 καί 77. Παναγία Ὁδηγήτρια. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 74.





κάθετη ρωγμή διασχίζει σε βάθος
τό ξύλο στο κέντρο της εικόνας,
ένω τό αυτόξυλο πλαίσιο της
κάτω πλευράς έχει αποκοπεί.
προκειμένου ή εικόνα νά προ-
σαρμοστεί σε άλλη θέση από την
αρχική.

Η απεικόνιση της Παναγίας
ολόσωμης βρεφοκρατούσης, με
βάση τά γνωστά παραδείγματα,
δέν είναι συνήθης σε φορητές ει-
κόνες, όσο στην μνημειακή ζω-
γραφική²⁰. Ανεξάρτητα απ' αυτό
ή στενόμακρη μορφή της εικόνας
καί οι μεγάλες της διαστάσεις
μᾶς οδηγούν στην υπόθεση ότι με
μία άλλη εικόνα, του Χριστού
ολόσωμου, ιδίων διαστάσεων,
κάλυπταν τά μέτωπα των πεσ-
σών, πού χωρίζουν τό ιερό βῆμα
από την πρόθεση καί τό διακονι-
κό καί λειτουργούσαν ως δεσπο-
τικές εικόνες του μαρμαρίνου
τέμπλου του καθολικού της Μο-
νῆς στις αρχές του 14ου αιώνα.

Τυπολογικά ή Παναγία καί ό
Χριστός της εικόνας (ειχ. 75-77)
στην στάση, στην κίνηση της κε-
φαλῆς καί στην χειρονομία πα-
ρουσιάζουν στενή σχέση με την
εικόνα της Παναγίας Ψυχοσώ-
στριας καί της Παναγίας Περι-
βλέπτου στην Αχρίδα, έργα πού
χρονολογούνται στις αρχές του
14ου αιώνα καί θεωρούνται ότι
προέρχονται από ἐργαστήρια της
Κωνσταντινουπόλεως ή της Θεσ-
σαλονίκης αντίστοιχα²¹. Η Πανα-
γία μάλιστα στο φυσιογνωμικό
τύπο καί στα λεπτά χαρακτη-
ριστικά του προσώπου συνδέεται
με την Παναγία Ὁδηγήτρια της
Μονῆς του τελευταίου τετάρτου

Ειχ. 78. Άγιος Γεώργιος. Αρχές
14ου αιώνα.

13ου αιώνα (είκ. 2, 71) καί άμεσότερα μέ τήν Παναγία Ψυχοσώστρια τής Ἀχρίδος, ἐνῶ ὁ Χριστός μέ σαρκῶδες, στρογγυλό πρόσωπο, τήν σιμή χοντρή στήν ἄκρη μύτη, τό ὕψηλό μέτωπο καί τόν χοντρό κόμο παραπέμπει στόν Χριστό τής Παναγίας Ὁδηγητρίας τής Μονῆς Χιλανδαρίου (1260-1270) καί στόν Χριστό τής εἰκόνας τής Παναγίας Ὁδηγητρίας τής Μονῆς Βατοπαιδίου (είκ. 56) τοῦ τελευταίου τέλους τοῦ 13ου αἰώνα⁶⁰.

Ἀπό τεχνική ἄποψη τό πλατύ πρόσωπο μέ τίς ὑπερβάσινες σκιές, τήν ὥχρα τής σάρκας πού δίδει στίς παρειές, τά γραμμικά φῶτα πού λώνονται μέ εὐκαμψία, τήν μαλακότητα τής ποσκίασης, πού ἀποδίδει μεστό τόν ὄγκο, θυμίζουν τρόπους πού χαρακτηρίζουν τήν Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Χιλανδαρίου καί τήν Παναγία Ψυχοσώστρια τής Ἀχρίδος. Ἀπό τό τελευταῖο ἡ Παναγία τής Μονῆς Βατοπαιδίου ὑπερέχει ἐν τῇ μαλακότερῃ διατύπῳ τοῦ προσώπου καί ἐν τῷ ἔντονῳ σαρκωμένῳ πρόσωπῳ τοῦ Χριστοῦ.

Τά τυπολογικά καί φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τής Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὕψηλή ποιότητα τής ζωγραφικῆς, τό ἐκφρασμένο ἦθος τήν συγκρατημένη μελαγχολία στό εὐαίσθητο πρόσωπο τής Παναγίας καί ἡ παιδική ἀθωότητα τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ συνδέουν ἄμεσα τήν εἰκόνα τής Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τήν Παναγία Ὁδηγήτρια τής Μονῆς Χιλανδαρίου (1260-1270) καί κυρίως τήν Παναγία Ψυχοσώστρια τής Ἀχρίδος (ἄρχές 14ου αἰώνα) καί τήν κατατάσσουν χρονικά στό τέλος τοῦ 13ου ἢ μᾶλλον στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀπό τήν ἄλλη ἡ στενή σύνδεση τῶν εἰκόνων μέ ἔργα πού ἔχουν τήν προέλευσή τους σέ ἐργαστήρια τής Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ψυχοσώστρια τής Ἀχρίδος, συνηγοῦν στήν προέλευσή της ἀπό τό καλλιτεχνικό κέντρο τῆς συμβασιλεύουσας.

Πρόσφατα, μέ βάση τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ἀποδώσαμε τήν εἰκόνα τής Παναγίας Ψυχοσώστριας τής Ἀχρίδος στόν Γεώργιο Καλλιεργή. Ἡ στενή καλλιτεχνική συνάφεια τής εἰκόνας τής Μονῆς μέ τήν Παναγία Ψυχοσώστρια, πού ἀπιστώσαμε, μᾶς ὁδηγεῖ νά ἀποδώσουμε, καί τήν εἰκόνα τής ὁλόσωμης βρεφοκρατούσας τής Μονῆς στό ἐργαστήριον τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Ἡ ἐνισχυτική τῆς ἄποψης αὐτῆς εἶναι ὅτι ἡ Πανα-



Εἰκ. 79. Σταυρός Ἀναστάσεως στήν πίσθια ὄψη τῆς εἰκ. 78.



γία και ό Χριστός στην άψίδα του ναού του Χριστού Σωτήρος στην Βέροια, ένυπόγραφο έργο του Γεωργίου Καλλιέρη, παρά τό γεγονός ότι άπεικονίζεται μετωπικά και δέν σώζεται σέ καλή κατάσταση, πα-
 ρουσιάζουν κοινά μέ τήν εικόνα τής Μονής φυσιογνωμικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά⁶¹. Επίσης, τά σπαθωτά φρύδια, τής λεπτής μύτης μέ τήν κοφτή επίπεδη ράχη και τήν λαδοπράσινη σκιά τής έσωτε-
 ρικής πλευράς πού φτάνει ώς τά καλλίγραμμα κόκκινα χείλη, του κόκκινου περιγράμματος στά ρουθού-
 νια και στην έσωτερική ράχη τής μύτης, τής σκιάς του πηγουνιού πού σκιάζει διακριτικά τον λαιμό,
 παρουσιάζονται κοινά σέ άλλες δύο εικόνες τής Μονής πού άποδώσαμε στον καλλιτέχνη Γεώργιο Καλ-
 λιέρη, τήν εικόνα του άγίου Γεωργίου (είκ. 78) και τήν εικόνα του άρχαγγέλου Γαβριήλ (είκ. 86),
 Συνεπώς, έχουμε τήν γνώμη ότι ή εικόνα τής Παναγίας βρεφοκρατούσας είναι έργο του Θεσσαλονικέα
 καλλιτέχνη Γεωργίου Καλλιέρη και χρονολογείται στις άρχές του 14ου αιώνα.

17. Άγιος Γεώργιος (130x53 εκ.)

Ένότητα καλλιτεχνικού ύφους παρουσιάζουν δύο εικόνες τής Μονής. Πρόκειται για τήν εικόνα του
 άγίου Γεωργίου και τήν εικόνα του άρχαγγέλου Γαβριήλ, οί όποιες δέ σώζουν τίς άρχικές τους διαστά-
 σεις⁶², καθώς έχουν κοπεί για νά προσαρμοστούν σέ νέα χρήση.

Ό άγιος Γεώργιος (είκ. 78-82) εικονίζεται νέος, άγένειος και σγουροκέφαλος, όπως ακριβώς περι-
 γράφεται στην «Έρμηνεία τής ζωγραφικής τέχνης»⁶³. Παριστάνεται όλόσωμος, σχεδόν
 μετωπικός, μέ έλαφρά άντικίνηση του σώμα-
 τος, ένδεδυμένος μέ στρατιωτική ένδυμασία,
 σύμφωνα μέ τήν παλαιολόγεια παράδοση. Φοράει κοντό, βαθυπράσινο, χειριδωτό χιτώ-
 να και φολιδωτό θώρακα, μέ πυκνές χρυσο-
 γραφίες, ένώ ό κόκκινος μανδύας, πού άπλώ-
 νεται άνεμίζοντας πλούσια στό χρυσό βάθος
 τής εικόνας, πορποϋται στον άριστερό ώμο
 και καλύπτει τό άριστερό χέρι. Από τήν ζώνη
 τής μέσης κρέμεται τό σπαθί του, ένώ μέ τό
 δεξιό χέρι κρατάει τό δόρυ διαγώνια πρό του
 στήθους και μέ τό άριστερό στηρίζει όρθια
 μεγάλη άσπίδα. Στην όπισθία όψη τής
 εικόνας εικονίζεται φυλλοφόρος σταυρός τής
 Άναστάσεως (είκ. 79).

Τυπολογικά ή έντυπωσιακή μορφή του ά-
 γίου Γεωργίου στό στήσιμο τής μορφής, στην
 άντικίνηση του σώματος, στην ένδυμασία και
 στην γλαμύδα πού "άγκαλιάζει" τήν μορφή
 και γεμίζει τό βάθος τής εικόνας άνεμίζοντας,
 συνδέεται άμεσα μέ στρατιωτικούς άγίους
 καλλιτεχνικών έργαστηρίων τής Θεσσαλονί-



Είκ. 80. Άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια τής είκ. 78.

Είκ. 81. Άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια τής όμώνυμης τοιχογραφίας στον ναό του
 Χριστού Σωτήρος στην Βέροια (1315).



κης του τέλους του 13ου και της πρώτης εικοσαετίας του 14ου αιώνα, όπως είναι οι στρατιωτικοί άγιοι στον ναό του Πρωτάτου (γύρω στα 1290), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Εϋθυμίου στην Θεσσαλονίκη (1303), στην εκκλησία του Χριστού Σωτήρος στην Βέροια (1315), στον Άγιο Νικόλαο Όρφανό Θεσσαλονίκης (1315–1320), στο καθολικό της Μονής Χιλανδαρίου (1321–1322), στο Staro Nagoričino (1316–1318) της μεσαιωνικής Σερβίας κ.ά.⁶⁴.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου Γεωργίου με τό ωοειδές πρόσωπο (εικ. 80), τά καμαρωτά παχιά φρύδια, τά αμυγδαλόσχημα μάτια, την μακρόστενη μύτη, τά ροδοκόκκινα χείλη και τά κατσαρά μαλλιά που στεφανώνουν τό κεφάλι, έχει τίς καταβολές του στον άγιο Γεώργιο του Πρωτάτου (γύρω στα 1290) και στην εικόνα του αγίου Γεωργίου της Μονής Βατοπαιδίου (εικ. 68), ωστόσο, προσωπογραφικά ταυτίζεται με τόν άγιο Γεώργιο του ναού του Χριστού στην Βέροια (1315), έργο του θαυμαστού ζωγράφου Καλλιέργη⁶⁵.

Εικ. 82. Άγιος Γεώργιος. Λεπτομέρεια της εικ. 78.

Εικ. 83. Αρχάγγελος Γαβριήλ. Λεπτομέρεια της εικ. 86.

Από τεχνική άποψη ό λαδοπράσινος σκοτεινός προπλασμός, πού κυριαρχεί στό πρόσωπο (είκ. 80), καί δίνει βάθος στό βλέμμα, σκοτεινιάζοντας τήν έκφραση, σβύνει μαλακά, καθώς συμφύρεται μέ τήν ωχρα τής σάρκας πού θερμαίνεται μέ ανάλαφρες κόκκινες κηλίδες. Παράλληλα λευκές, λεπτές πινελιές φωτίζουν διακριτικά τό πρόσωπο γύρω από τά μάτια, στό μέτωπο, τό πηγούνι, τόν λαιμό, αναδεικνύοντας τήν σάρκα τοῦ προσώπου. Ακόμα κόκκινο περίγραμμα περιγράφει τά ρουθούνια τής μύτης καί τό πηγούνι, ένώ τό κοκκινάδι, πού ροδίζει τά χείλη καί φωτίζει τά μάτια, ζωντανεύει τό πρόσωπο. Ανάλογη τεχνική στήν απόδοση τοῦ προσώπου, μέ τό φῶς πού άχνοφέγγει καί τόν λαδοπράσινο προπλασμό πού κυριαρχεί καί "σκοτεινιάζει" τήν έκφραση τοῦ προσώπου, παρατηρεΐται σέ βαθμό πού ποικίλλει στήν μνημειακή ζωγραφική τής δεκαετίας 1310-1320, καί μάλιστα στήν όμώνυμη τοιχογραφία (είκ. 81) τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη στόν ναό τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια⁶⁶.

Επίσης ό κόκκινος μανδύας, μέ πτυχολογία ρέουσα καί χαρακτηριστική μαλακότητα στήν απόδοση τής ύφης τοῦ υφάσματος, ανταποκρίνεται σέ τρόπους γνωστούς σέ έργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αιώνα καί τής πρώτης εικοσαετίας τοῦ 14ου αιώνα⁶⁷.



Ἡ φυσιογνωμική, τυπολογική καὶ τεχνοτροπική συγγένεια τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου μέ ἔργα τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, καί κυρίως μέ τήν τοιχογραφία τοῦ ἁγίου Γεωργίου στόν ναό τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στήν Βέροια (1315), σέ συνδυασμό μέ τήν ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα τοῦ ἔργου καί τό αὐστηρό ἥθος στήν ἔκφραση τῆς μορφῆς, χρονολογοῦν τήν εἰκόνα στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα, καί πιθανότατα στήν περίοδο 1310–1315, καί τήν ἐντάσσουν στό καλλιτεχνικό ἐργαστήριο τοῦ Θεσσαλονικέως καλλιτέχνη Γεωργίου Καλλιέργη⁶⁸.

18. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ (112x42 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 86, 84), πού δέν διατηρεῖ τίς ἀρχικές της διαστάσεις, ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται ὁλόσωμος στραμμένος σέ στροφή τριῶν τετάρτων πρός τά ἀριστερά. Λείπουν τμήματα τῆς εἰκόνας καί ἀπό τίς τέσσερις πλευρές μέ ἀποτέλεσμα νά ἔχουν ἀπολεσθεῖ ὀριστικά τά πέλματα καί ἡ ἀριστερή φτερούγα τοῦ ἀρχαγγέλου καί ἡ μορφή του νά συνθλίβεται στά στενά ὅρια τῶν σημερινῶν διαστάσεων τῆς εἰκόνας⁶⁹. Φοράει βαθυγάλαζο, ποδήρη χιτῶνα μέ χρυσό σημεῖο καί κόμπο στό στῆθος καί λαδοπράσινο ἱμάτιο, ζωσμένο στήν μέση, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό ὦμο καί τό χέρι του. Γαλαζωπή κορδέλλα συγκρατεῖ τήν πλούσια βοστρυχωτή κόμη του. Τά φτερά του εἶναι σέ ἀπόχρωση ψημένης σιένας μέ χρυσοκονδυλιές, ἐνῶ οἱ ἄκρες τους εἶναι λαδοπράσινες. Ἡ στάση καί ἡ στροφή κατά τρία τέταρτα τοῦ ἀρχαγγέλου ὑποδηλώνουν ὅτι πιθανῶς ἡ εἰκόνα ἀποτελοῦσε τμήμα Μεγάλης Δεήσεως εἰκονοστασίου τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα ἢ ἦταν τοποθετημένη στόν πεσσότοιχο ἐνός τέμπλου⁷⁰.

Ὁ ἀρχάγγελος ἔχει κανονικές σωματικές ἀναλογίες καί διακρίνεται γιά τό εὖρος τοῦ σωματικοῦ ὄγκου, τήν χάρη καί εὐγένεια στήν στάση καί τήν ρυθμική ἀντικίνηση τοῦ σώματος, πού ἀνακαλεῖ στήν μνήμη μας γλυπτά τῆς ἀρχαιότητος⁷¹. Τό πρόσωπο εἶναι ὡοειδές, μέ λεπτά χαρακτηριστικά, κατσαρά μαλλιά, πού πλαισιώνουν μέ χάρη τόν λαιμό, καί ἓνα βαθύ βλέμμα μέ γαλήνια μελαγχολική ἔκφραση κυριαρχεῖ.

Στό πρόσωπο (εἰκ. 84), παρά τό γεγονός ὅτι ἡ ζωγραφική ἔχει ἐλαφρά ἐκπέσει, ἐμφανίζει τά ἴδια τεχνικά χαρακτηριστικά μ' αὐτή τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Μάλιστα, κοινό στοιχεῖο ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες, πού χαρακτηρίζει τήν ζωγραφική τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη στόν ναό τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια, εἶναι ἡ ρυτίδα στό μέτωπο καί ἡ γωνιώδης μύτη μέ τήν ἐπίπεδη ράχη. Ἐπίσης, ὀφείλουμε νά σημειώσουμε ὅτι ἡ μαλακότητα τῆς φωτοσκίασης ἀποδίδει μέ ἰδιαίτερη ἀβρότητα τήν σάρκα στό πρόσωπο καί στόν λαιμό. Ἔτσι τό πρόσωπο ἀπό τυπολογική καί τεχνική ἄποψη κινεῖται στά πλαίσια τῆς τέχνης τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα καί μάλιστα ζωγραφικῶν συνόλων ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση, τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ στήν Βέροια, τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στήν Θεσσαλονίκη, τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰωακείμ καί Ἄννης στήν Studenica, στήν Θεσσαλονίκη κ.ἄ.⁷².

Τό ἔνδυμα εἶναι χυτό καί δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι ρέει πάνω στό σῶμα, καθῶς οἱ πτυχές εἶναι πλατιές καί εὐκαμπτες καί ἀποδίδουν πλαστικά τόν ὄγκο τοῦ σώματος. Ἀνάλογη διαμόρφωση τῆς πτυχολογίας διακρίνουμε στόν ναό τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290) καί σέ μία ὁμάδα μνημείων τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα ὅπως στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφάνο Θεσσαλονίκης, στόν Χριστό Βεροίας, στόν ναό τῶν Ἁγίων Ἰωακείμ καί Ἄννης στήν Studenica, στίς τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης κ.ἄ.⁷³.

Μέ βάση τά παραπάνω τυπολογικά, τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, μπορούμε νά τοποθετήσουμε τήν εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα καί ἴσως στήν περίοδο 1310–1315. Μάλιστα ἡ στενή τεχνοτροπική συνάφεια τῆς εἰκόνας τοῦ ἀρχαγγέλου μέ τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου μᾶς ἐπιτρέπει νά ἀποδώσουμε καί τίς δύο εἰκόνες στόν ἴδιο καλλιτέχνη, τόν Γεώργιο

ΤΣΕΙΣ

ἔργα
αφία
ψηλή
ν τήν
στό

ς. ὁ
του
τέλ-
τῶν
πο
ξέρι
πό-
ρο-
λης
νός

τοῦ
τήν
ρά
ση

ια
ίς
ήν
ά
δ-
ίς
ς.
-

ς
ς
-
ό
.
ο
ο
ο





Καλλιέργη, πού αντιπροσωπεύει άμεσα τό καλλιτεχνικό περιβάλλον τής Θεσσαλονίκης⁷⁴, καί νά τίς θεωρήσουμε άπό τά άριστουργήματα τής καλλιτεχνικής αναγέννησης τών Παλαιολόγων στίς άρχές του 14ου αιώνα.

19. Παναγία Όδηγήτρια (102x60 εκ.)

Ή Παναγία εικονίζεται σέ προτομή μέ στροφή του σώματος προς τόν Χριστό προς τόν όποιο κλίνει έλαφρά καί τήν κεφαλή της (είκ. 85). Στο άριστερό της χέρι κρατάει τόν Χριστό, ένω μέ τό δεξιό άγγίζει τό δεξιό γόνατό του. Φοράει γαλαζοπράσινο χιτώνα καί μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή. Τό μαφόριο είναι διανθισμένο μέ τά γνωστά άστεροειδή κοσμήματα, πού συμβολίζουν τήν Άγία Τριάδα καί τήν τριπλή παρθενία τής Παναγίας.

Ό Χριστός, πού εικονίζεται μέ όρθιο τό κορμί στήν άγκαλιά τής Παναγίας, φοράει άνοιχτοπράσινο χιτώνα μέ ταινίες ζωσμένες χιαστί, πού δημιουργούν ένα άνοιγμα μπροστά στο στήθος σέ σχήμα V⁷⁵, καί άνοιχτό καστανό ιμάτιο μέ άφθονη χρυσογραφία. Μέ τό δεξιό χέρι εύλογεί, ένω στο άριστερό κρατάει κλειστό είλητάριο. Άπό τό ένσταυρο χαρακτό φωτοστέφανο διακρίνονται ίχνη του κόκκινου σταυρου. Ή παράσταση κλίνει μέ δύο άγγέλους, πού εικονίζονται μικρογραφικά στίς άνω γωνίες τής σκαλιστής εικόνας νά σεβίζουν⁷⁶.

Ή διατήρηση τής εικόνας είναι σχετικά καλή. Παρατηροΰνται έκτεταμένες άπολεπίσεις του χρυσοΰ βάθους, καθώς καί καταστροφή τής κάτω δεξιᾶς γωνιάς τής εικόνας πού συμπληρώθηκε μέ νεώτερη ξύλινη προσθήκη. Δέν σώζονται, έπίσης, οί επιγραφές πού συνόδευαν τήν Παναγία καί τόν Χριστό.

Είκ. 85. Παναγία Όδηγήτρια. 1310-1320.

Είκ. 86. Αρχάγγελος Γαβριήλ.

Άρχές 14ου αιώνα.



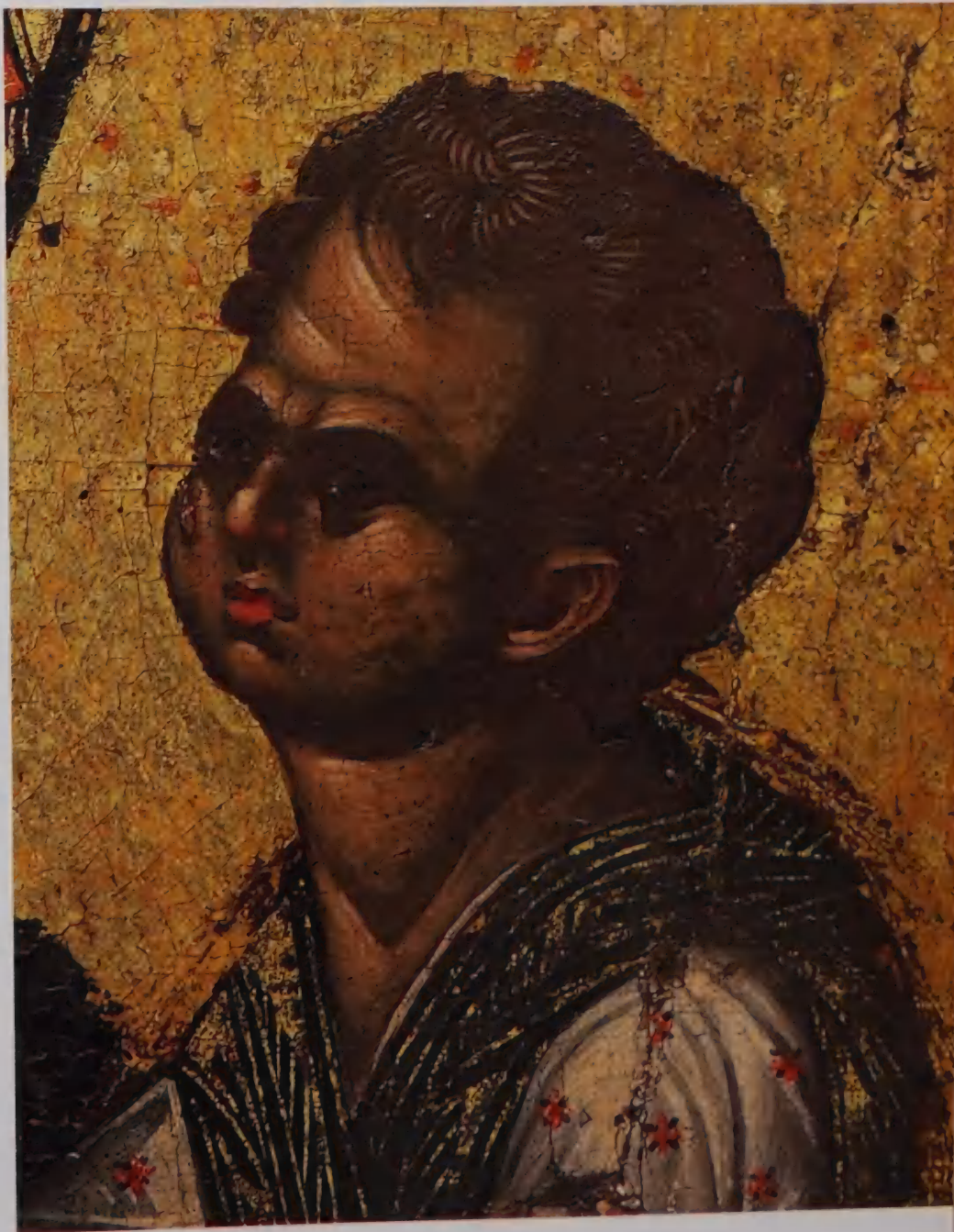


Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό ἀνήκει στήν παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα ἀναπτύσσεται μιά τρυφερή σχέση ἢ ὁποία στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἐκδηλώνεται μέ τήν ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καί τήν κλίση τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας πρὸς τόν Χριστό. Ὁ εἰκονογραφικός αὐτός τύπος τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό, πού συνηθίζεται σέ ἔργα κυρίως τῆς Κρητικῆς σχολῆς νά φέρει τήν προσωνυμία «Ἐλεοῦσα», ἀποτελεῖ πιστό ἀντίτυπο τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰώνα⁷⁷, τόσο στό γενικό σχῆμα, ὅσο καί στίς λεπτομέρειες (εἰκ. 59). Μάλιστα, χαρακτηριστικό στοιχεῖο ταύτισης τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες εἶναι ἡ θέση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς Παναγίας πάνω στό γόνατο τοῦ δεξιοῦ ποδιοῦ τοῦ Χριστοῦ.

Σέ προσωπογραφικό ἐπίπεδο ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας (εἰκ. 87) μέ τό τριγωνικό πρόσωπο, τήν λεπτή γαμψή μύτη, τά κόκκινα σφιχτά χεῖλη, τά βαθιά σκασμένα μάτια μέ τό ἀγωνιώδες, πλάγιο βλέμμα παραπέμπουν σέ ἔργα τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (πρῶτο τέταρτο 14ου αἰώνα)⁷⁸.

Ἐπίσης, ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 88) ἐπαναλαμβάνει τυπικά τό παλαιολόγειο σαρκωμένο πρόσωπο τοῦ σοβαροῦ Χριστοῦ μέ τό ψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο, τά ἐξέχοντα βαθυσκιασμένα μάτια, τήν κοντή μύτη, τό πηγούνι πού εἰσέχει καί τόν κοντόχοντρο λαιμό πού ἀπαντᾷ σέ ἔργα τοῦ 13ου-14ου αἰώνα. Συγγενή παραδείγματα ἀπαντοῦν στόν Χριστό τῆς Παναγίας ὁλόσωμης Βρεφοκρατούσας στήν Μονή Βατοπαιδίου (εἰκ. 73), στόν Χριστό τῆς Παναγίας Βρεφοκρατοῦσης τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ Θεσ/νίκης κ.ἄ.⁷⁹.

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τῆς Παναγίας (εἰκ. 87) πού διατηρεῖται σέ καλλίτερη κατάσταση ἀπ' αὐτό τοῦ Χριστοῦ, ἀποδίδεται μέ ζωγραφική διαφάνεια καί χρωματική στιλπνότητα, μέ τίς λαδοπράσινες σκιές νά διαβαθμίζονται μαλακά μέ τήν θερμή ὥχρα τῆς σάρκας πού ροδίζει. Ἡ ζωγραφική αὐτή ποιότητα τοῦ ἀνώνυμου καλλιτέχνη, συνδέει τήν εἰκόνα μέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Σερβικῆς Μονῆς στήν Studenica (1315) καί κυρίως ἡ Παναγία ἢ Παράκλησις τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης (1315-1320)⁸⁰.



Εἰκ. 87 καί 88. Παναγία Ὁδηγήτρια καί Χριστός. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 85.

20. Προφήτης Δανιήλ
(41x19 εκ.)

Στήν εικόνα τοῦ προφή-
του Δανιήλ (εἰκ. 89).
ἐμπνευσμένη ἀπό τό τελευ-
ταῖο κεφάλαιο τοῦ Δανιήλ
«Βῆλ καί δράκων» (στ.
23-42), ὁ προφήτης εἰκονί-
ζεται ὁλόσωμος, μετωπικός
μπροστά σέ σκοτεινό
ἡμικυκλικό ἄνοιγμα, πού
ὑποδηλώνει τόν λάκκο.
Ὑψώνει τό δεξιό του χέρι σέ
κίνηση προσευχῆς, ἐνῶ
φέρει τό ἀριστερό, μέ ἄνοι-
χτή τήν παλάμη, πρό τοῦ
στήθους ὅπως οἱ μάρτυρες.
Ἡ ἐνδυμασία του μέ τόν
βαθυκύανο κοντό χιτώνα,
ζωσμένο στήν μέση, καί μέ
τόν κόκκινο μανδύα, πού
πορπώνεται στό στήθος, σέ
συνδυασμό μέ τόν κόκκινο
μικρό σκοῦφο (κίδαρη), δη-
λωτικό τοῦ προφητικοῦ ἁ-
ξιώματος, καί τό σκουλαρί-
κι στό ἀριστερό του αὐτί
μαρτυροῦν τήν ἀνατολίτικη
προέλευση τοῦ προφήτου.
Στά πόδια του δύο λιοντά-
ρια, τοποθετημένα συμμε-
τρικά, δείχνουν φιλική διά-
θεση. Πάνω στό χρυσό βά-
θος τῆς εἰκόνας, ἐκατέρω-
θεν τοῦ στικτοῦ φω-
τοστεφάνου, ἀναπτύσσεται
ἡ ἐπιγραφή Ο ΠΡΟΦ(Η)ΤΗΣ
ΔΑ[ΝΙ]ΗΛ. Ἡ κατάσταση





διατηρήσεως τῆς εἰκόνας δέν εἶναι καλή, καθώς παρατηροῦνται ἐκτεταμένες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ προφήτου Δανιήλ ἀνάμεσα σέ λιοντάρια, μέ τό σωτηριολογικό νόημα πού ἔχει ἡ παράσταση, ἐμφανίζεται σέ σαρκοφάγους καί πυξίδες ἀπό ἐλεφαντόδοντο ἤδη ἀπό τόν 4ο αἰώνα⁸¹. Ἡ σπάνια αὐτή σκηνή τῆς προσευχῆς τοῦ Δανιήλ ἐν μέσῳ τῶν λεόντων ἐπαναλαμβάνεται στό χειρόγραφο τοῦ Κοσμᾶ τοῦ Ἰνδικοπλεύστη καί στό Μηρολόγιο τοῦ Βασιλείου τοῦ Β'. Παρόμοιο εἰκονογραφικό σχῆμα ἀκολουθεῖ καί ἡ ψηφιδωτή παράσταση τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά στήν Φωκίδα⁸². Ἀκόμα ἡ ἀπεικόνισή του στήν πρόθεση τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων τοῦ Ρεέ (γύρω στά 1260) προσδίδει στήν παράσταση καί εὐχαριστιακό χαρακτήρα⁸³.

Σέ φορητές εἰκόνες ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος δέν εἶναι συνήθης. Ἀπό τά γνωστά παραδείγματα ἀναφέρω τήν εἰκόνα μέ τόν προφήτη Δανιήλ στόν λάκκο τῶν λεόντων τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἔργο πού χρονολογεῖται στά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα⁸⁴.

Ὁ εἰκονιστικός τύπος τῆς μορφῆς (εἰχ. 90) μέ τήν γαλήνια ἔκφραση τοῦ προσώπου, τήν μαλακότητα, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, πού ἀποδίδει τήν σάρκα μεστή, τόν λαδοπράσινο προπλασμό περιορισμένο σέ

ἐκταση, τίς πλατιές φωτισμένες ἐπιφάνειες ὥχρας πού ροδίζουν, τόν διακριτικό φωτισμό, τὰ σαρκωμένα χεῖλη, τὰ καλογραμμένα μάτια, πού λαμπυρίζουν, ἐντάσσουν τήν εἰκόνα σέ εἰκονιστικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους τῆς δεύτερης δεκαετίας τοῦ 14ου αἰώνα⁸⁵.

21. Ἅγιος Δημήτριος (18,5x14 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου πού εἶναι μικρῶν διαστάσεων (εἰκ. 92), ὁ ἅγιος εἰκονίζεται σέ προτομή, μετωπικός μέ ἐλαφρά στροφή τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ ἀριστερά, φορώντας στρατιωτική ἐνδυμασία. Φοράει κόκκινο χιτῶνα, θώρακα καί βαθυκύανη χλαμύδα, πού δένεται μέ κόμπο στό ὕψος τοῦ στήθους. Ἡ τριγωνική ἀσπίδα εἶναι κρεμασμένη στόν ἀριστερό του ὤμο, ἐνῶ μέ τό δεξιό του χέρι βγάζει ἀπό τήν θήκη τό ξίφος του. Τό βάθος τῆς εἰκόνας καί ὁ φωτοστέφανος, ἀντί χρυσοῦ, πληροῦται μέ γύψινα, φυτικά κοσμήματα ἐλικοειδοῦς βλαστοῦ. Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου ἀναπτύσσεται μέσα σέ πινακίδες, ἀνάγλυφα, ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜ[Η]ΤΡΙΟΣ. Στήν πίσω πλευρά τῆς εἰκόνας, τῆς ὁποίας τό ξύλο εἶναι σαρακοφαγμένο, ὁ καλλιτέχνης ἀπέδωσε μέ τήν τεχνική τοῦ σκιασμένου σχεδίου, μέ ἔξοχο τρόπο, προσχέδιο τοῦ προσώπου τῆς γραπτῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου (εἰκ. 91)⁸⁶.

Ὁ εἰκονιστικός τύπος τοῦ ἁγίου Δημητρίου μέ τό μικρό κεφάλι σέ σχέση μέ τό πλάτος καί εὖρος τοῦ σώματος, τό ὠοειδές πρόσωπο μέ τὰ ἀμυγδαλωτά μάτια, τὰ παχιά φρύδια, τήν λεπτή μακρόστενη μύτη καί τό μικρό στόμα θυμίζουν μορφές στρατιωτικῶν ἁγίων στόν ναό τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης (1315–1320) καί στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου στό Ἅγιον Ὄρος (1321–1322)⁸⁷.

Ἀπό τεχνική ἄποψη τό πρόσωπο ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ λαδοπράσινο προπλάσμο καί πλατιά ἐνία ὥχρα γιά τήν σάρκα καί κόκκινο χρῶμα, πού θερμαίνει τίς παρειές καί ζωηρεύει τὰ ρουθούνια καί τὰ χεῖλη. Ἀκόμη, ἐλεύθερες παχιές, λευκές γραμμές φωτίζουν τό πρόσωπο, γύρω ἀπό τὰ μάτια, τό μέτωπο, τό πηγούνι τόν λαιμό. Αὐτή ἡ μαλακή, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μέ τήν διακριτική χρήση τῆς γραμμῆς, πού ἀναδεικνύει τόν ὄγκο τῆς σάρκας, θυμίζει τρόπους πού ἀπαντοῦν στήν μνημειακή ζωγραφική τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό Θεσσα-

λονίκης καί στό καθολικό τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου⁸⁸. Ἐπίσης θά πρέπει νά σημειώσουμε ὅτι ἡ γύψινη ἀνάγλυφη διακόσμηση τοῦ βάθους ἢ τῶν φωτοστεφάνων ἀπαντᾷ συχνά σέ φορητές εἰκόνες ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 13ου αἰώνα στό Σινᾶ, στήν Κύπρο⁸⁹ κ.ἄ.

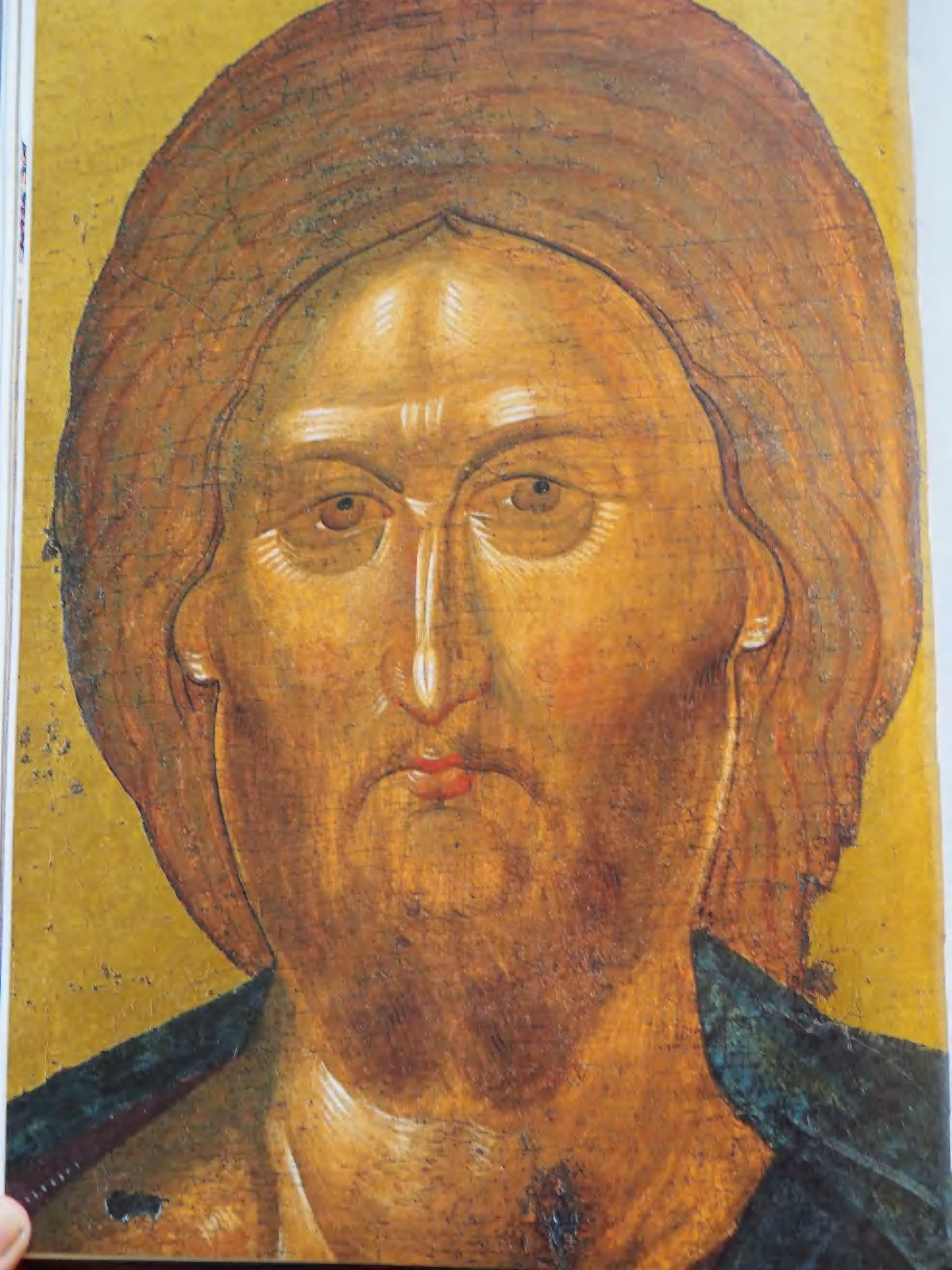
Μέ βάση τὰ παραπάνω στοιχεῖα ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι μπορούμε μέ ἀσφάλεια νά χρονολογήσουμε τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου ἀπό τό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα ἕως τήν πρώτη εἰκοσαετία τοῦ 14ου αἰώνα. Ὡστόσο, ἔχοντας ὑπόψιν ὅτι ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς μορφῆς μέ τήν εὐγενική ἔκφραση, τό μαλακό πλάσιμο τοῦ προσώπου καί τό ἐκφραζόμενο ἥθος στέκεται πολύ κοντά μέ τόν ἅγιο Δημήτριο τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1321–1322), διατυπώνουμε τήν ἄποψη ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου μπορεῖ νά εἶναι ἔργο τοῦ καλλιτέχνη πού ἐργάστηκε στήν διακόσμηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου.



Εἰκ. 91. Ἅγιος Δημήτριος. Ὁπίσθια ὄψη τῆς εἰκ. 92.

Εἰκ. 92. Ἅγιος Δημήτριος. Γύρω στά 1320.





Εἰκόνες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα

Ἀπό τήν ὕστερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων, περίοδο κατά τήν ὁποία ἐντάσσεται τό πνευματικό κίνημα τοῦ Ἑσυχασμοῦ, σώζεται ἕνας σημαντικός ἀριθμός εἰκόνων, ἐξαιρετικῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος. Τήν περίοδο αὐτή τῆς πολιτικῆς ἀνασφάλειας, ἀλλά καί τῆς πνευματικῆς ἀνθισσης ἡ Μονή Βατοπαιδίου συνδέεται μέ ἐξέχουσες πολιτικές καί πνευματικές προσωπικότητες¹. Ἀπό τά πολιτικά πρόσωπα ὁ Ἰωάννης Καντακουζηνός ἔδειξε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιά τήν Μονή πού ἐκφράστηκε μέ οἰκονομικές παροχές καί μέ δωρεές κειμηλίων, ὅπως ἐνός χρυσοκέντητου ἐπιταφίου καί πολυτελῶν, εἰκονογραφημένων χειρογράφων κωδίκων, πού σώζονται στό σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς. Μέ τόν πνευματικό βίο τῆς Μονῆς συνδέεται ὁ κύριος ἐκφραστής τοῦ Ἑσυχασμοῦ, ὁ μετέπειτα ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, τοῦ ὁποίου διατηρεῖται στήν Μονή μιά ἀπό τίς παλαιότερες σωζόμενες ἀπεικονίσεις του.

Ἀπό τήν ἰδιαίτερα πνευματικά γόνιμη αὐτή περίοδο οἱ εἰκόνες πού παρουσιάζονται ἐκτείνονται χρονικά ἀπό τά μέσα τοῦ 14ου αἰώνα ἕως τά τέλη τοῦ 15ου αἰώνα καί ἀντιπροσωπεύουν σέ ὑψηλή καλλιτεχνική ποιότητα κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα τῆς περιόδου.



Εἰκ. 93. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 95.

Εἰκ. 94. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 95.



πρὸς
 (εἰς)
 Ἀπο
 Ἰωάν
 τῆς
 γέλ
 πνός
 σιν
 κές
 κοπι
 τοῦ
 τὸ
 Γαβ
 λης
 στου
 διασ
 διαπ
 8-10
 τοῦ
 γού

ρισε
 Ρωσ
 σίου
 Τβή
 (154

ἀρχ
 τοῦ
 ἀγί
 στά

τμή
 ξυλ
 βαν
 συν
 94)
 ἐπιγ

Εἰχ.

22-27. Μεγάλη Δέηση

Ανάμεσα στις εικόνες της περιόδου αυτής ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν έξι εικόνες, που συγκροτούσαν μαζί με άλλες πέντε που δέν έχουν σωθεί, την θεματική ενότητα της Μεγάλης Δεήσεως (είκ. 95-104) εικονοστασίου τέμπλου του καθολικού της Μονής κατά τό δεύτερο μισό του 14ου αιώνα¹. Από τό κεντρικό θέμα της Μεγάλης Δεήσεως σώζεται ή εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος καί του Ίωάννη του Προδρόμου, ένω από την εικόνα της Παναγίας διατηροῦνται δύο τεμάχια ξύλου μέ λείψανα της ζωγραφικής έπιφανείας. Σώζεται ακόμα ο αρχάγγελος Γαβριήλ που μαζί μέ τόν μή σωζόμενο αρχάγγελο Μιχαήλ πλαισίωναν τό κεντρικό θέμα της Δεήσεως. Από τούς τέσσερις ευαγγελιστές, που μαζί μέ τούς κορυφαίους τών αποστόλων Πέτρο καί Παῦλο όλοκλήρωναν την σύνθεση της Μεγάλης Δεήσεως στην συνοπτική της μορφή, σώζεται μόνο ο άγιος Ίωάννης ο Θεολόγος καί ο άγιος Λουκάς.

Οί περισσότερες από τίς σωζόμενες εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής δέν διατηροῦν τίς αρχικές διαστάσεις -πλήν της εικόνας του αρχαγγέλου Γαβριήλ (139x94 εκ.)- γιατί σέ νεότερα χρόνια έχουν κοπεϊ για νά προσαρμοστοῦν σέ δεύτερη χρήση. Ωστόσο, μέ βάση την εικόνα του αρχαγγέλου Γαβριήλ, του άγίου Ίωάννου του Θεολόγου καί του Ίωάννου του Προδρόμου, που σώζουν τό αρχικό πλάτος, καί τό όποιο είναι 94 καί 96 εκ. αντίστοιχα, καί της εικόνας του Χριστού, όπως καί αυτής του αρχαγγέλου Γαβριήλ, που σώζουν τό αρχικό ὕψος, που ανέρχεται στά 138-139 εκ., συνάγεται ότι οί εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής είχαν ὕψος περί τά 138 εκ. καί πλάτος κυμαινόμενο από 94-96 εκ. Μέ βάση τά στοιχεία αυτά, καί έχοντας υπόψη ότι τό άνοιγμα του ιεροῦ είναι 11,30 μ., ένω οί συνολικές σέ πλάτος διαστάσεις τών ένδεκα εικόνων της Μεγάλης Δεήσεως πρέπει νά κυμαίνονταν από 10,23 έως 10,56 μ., διαπιστώνουμε ότι οί εικόνες της Μονής καλύπτουν, μαζί μέ τά μεταξύ τους αναγκαία πλαίσια πλάτους 8-10 εκ., τό άνοιγμα του ιεροῦ του καθολικού καί συνεπώς συνθέτουν την Μεγάλη Δέηση εικονοστασίου του καθολικού της Μονής κατά τό τρίτο τέταρτο του 14ου αιώνα, περίοδο κατά την όποία χρονολογούνται οί εικόνες.

Τό θέμα της Μεγάλης Δεήσεως ως έπιστύλιο τέμπλου στην βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη, γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση από τόν 12ο αιώνα μέ σωζόμενα παραδείγματα στό Σινά, στό Άγιον Όρος, στην Ρωσία κ.ά. Ειδικότερα στό Άγιον Όρος, εικόνες μέ μορφές σέ προτομή από Μεγάλη Δέηση εικονοστασίου σώζονται καί σέ άλλες Μονές, όπως στην Μονή Χιλανδαρίου (τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα), στην Μονή Ίβήρων (15ος-16ος αϊ.), στην Μονή Μεγίστης Λαύρας (1535), στην Μονή Διονυσίου (1542), στό Πρωτάτο (1542) καί στην Μονή Σταυρονικήτα (1545/6)³.

Από τίς σωζόμενες εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής Βατοπαιδίου, που δέν διατηροῦν τίς αρχικές τους διαστάσεις, παρουσιάζονται στόν παρόντα τόμο οί εικόνες του Χριστού Παντοκράτορος, του αρχαγγέλου Γαβριήλ, του άγίου Ίωάννου του Θεολόγου καί του άγίου Λουκά. Δέν παρουσιάζεται ή εικόνα της Παναγίας λόγω της αποσπασματικής καί κακής της καταστάσεως στην όποία διατηρείται.

Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος (είκ. 93, 95) δέν διατηρείται άκέραια (138x60 εκ.). Λείπει τμήμα της εικόνας από δεξιά καί άριστερά. Τόν τελευταίο καιρό βρέθηκε τμήμα της εικόνας μέ τό αυτό-ξύλο πλαισίό της, που συμπληρώνει την εικόνα από δεξιά. Στην εικόνα αυτή, ο Χριστός, που κατελάμβανε τό κέντρο της Μεγάλης Δεήσεως, εκατέρωθεν του όποιου διατάσσονταν οί υπόλοιπες εικόνες της συνθέσεως, εικονίζεται σέ προτομή, κρατώντας κλειστό κώδικα Ευαγγελίου, πλούσια σταχωμένο (είκ. 94), καί εύλογώντας μέ τό δεξιό χέρι. Φοράει καστανό, όρθόσημο χιτώνα καί βαθυκύανο ιμάτιο. Από τίς έπιγραφές πάνω στό χρυσό βάθος της εικόνας διακρίνεται τό συμπίλημα Ι(ΗΣΟΥ)Σ.

Είκ. 95. Χριστός Παντοκράτωρ Μεγάλης Δεήσεως.

Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα (1350-1360).

Εικονογραφικά ο Χριστός της Μονής Βατοπαιδίου επαναλαμβάνει εικονογραφικό τύπο που γνώρισε ευρύτατη διάδοση στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Η έντυπωσιακή -στό αρχικό πλάτος- μορφή του Χριστού, παρά το γεγονός ότι έχει εκπέσει τμήμα της χρωματικής επιφανείας στα μαλλιά και στις σκιές του προσώπου, αποδίδεται με ένταση στην σχέση φωτός και σκιάς στο πρόσωπο, με την οποία επιδιώκεται έμφαση του εκφραστικού στοιχείου.

Ο φυσιογνωμικός τύπος της μορφής (είκ. 93) με το συνοφρυωμένο πρόσωπο, την ένταση στο βλέμμα και τον γραμμικό φωτισμό, που περιορίζεται ακτινηδόν κάτω από τα μάτια και λειτουργεί σαν φωτεινές ανταύγειες στο μέτωπο, αναγνωρίζεται σε μία σειρά έργων, αντικλασικού χαρακτήρα, του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, όπως είναι ή τοιχογραφία του Χριστού Παντοκράτορος από τους Αγίους Αποστόλους του Ρεέ της μεσαιωνικής Σερβίας, ή εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος του Μουσείου Βυζαντινολόγους στο Ρεέ της μεσαιωνικής Σερβίας, ή εικόνα της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, και ή εικόνα του νου Πολιτισμού στην Θεσσαλονίκη, που ανήκε στον ναό της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, και ή εικόνα του Χριστού Ζωοδότη του 1393/4, έργο του Μητροπολίτου Ιωάννου, που βρίσκεται σήμερα στα Σκόπια. Αλλά προέρχεται από το μοναστήρι στο Ζrze έξω από το Prilep¹. Από τις εικόνες του Χριστού της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης και της Μονής στο Ζrze, ή εικόνα του Χριστού της Μονής Βατοπαιδίου ξεχωρίζει με την αβρότητα στο πλάσιμο του χεριού, με τα λεπτά, μακρόστενα δάχτυλα, και τον περιορισμό της σκληρότητας του γραμμικού φωτισμού στο πρόσωπο. Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με την φυσιογνωμική και τεχνοτροπική συνάφεια με την τοιχογραφία του Χριστού Παντοκράτορα στο Ρεέ, που χρονολογείται γύρω στα 1350, προδίδουν για την εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου χρονολογική τοποθέτηση στα μέσα του 14ου αιώνα ή λίγο μετά.

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ εικονίζεται στηθαίος, σε στροφή τριών τετάρτων προς τα δεξιά, κρατώντας με το δεξιό χέρι σφαίρα και με το αριστερό σκήπτρο. Φοράει ρόδινο χιτώνα και πορτοκαλί ιμάτιο, με πλούσια χρυσογραφία. Πάνω στο χρυσό βάθος της εικόνας, που διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση, αναπτύσσεται ή επιγραφή Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ.

Η έντυπωσιακή μορφή της εικόνας του αρχαγγέλου Γαβριήλ (είκ. 96-98) με το εύγενικό ήθος, την αρχοντική κορμοστασιά, το πλάτος στην ανάπτυξη του σωματικού όγκου, που καταλήγει σε μικρό κεφάλι, την αβρότητα στο πλάσιμο των χεριών, με τα λεπτά, μακρόστενα δάχτυλα, και την πλατιά, παρά την χρυσογραφία, ρέουσα πτυχολογία έχει τις καταβολές σε κορυφαία έργα της μνημειακής ζωγραφικής της πρώτης περιόδου των Παλαιολόγων, όπως είναι οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Παράλληλα, τυπολογικά συνδέεται άμεσα με έργα εργαστηρίων της Κωνσταντινούπολης, του τρίτου τεταρτού του 14ου αιώνα, όπως είναι ή εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών².

Ο φυσιογνωμικός τύπος της μορφής (είκ. 98), με το αυγόσχημο πρόσωπο, στηρίζεται σε ισχυρό λαιμό και αποδίδεται με πλατιές επιφάνειες ώχρας, που ροδίζουν ανεπαίσθητα, και σκιές λαδοπράσινες, ενώ ο γραμμικός φωτισμός περιορίζεται ακτινηδόν κάτω από τα μάτια, και λειτουργεί σαν φωτεινές ανταύγειες στο μέτωπο. Η τεχνική αυτή του γραμμικού φωτισμού αναγνωρίζεται όχι μόνο στον Χριστό Παντοκράτορα της Μεγάλης Δεήσεως, αλλά και σε μία σειρά έργων, τοιχογραφίες και εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα³.

Δύο άλλες εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως, του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου και του αγίου Ιωάννου Θεολόγου, παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, λόγω της στενής, τυπολογικής και τεχνοτροπικής συνάφειας με τις αντίστοιχες εικόνες της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής Χιλανδαρίου, έργα που χρονολογούνται γύρω στα 1360, σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη⁴.

Ο άγιος Ιωάννης ή Πρόδρομος εικονίζεται σε προτομή (είκ. 99, 101), δεόμενος, σε στροφή τριών τετάρτων προς τα δεξιά. Φοράει πρασινογάλαζο χιτώνα και λαδοκίτρινο ιμάτιο, που καλύπτουν ένα



πλατύ σῶμα. Τό πρόσωπο, πού εἶναι μακρόστενο μέ ἀμυγδαλωτά, ἄφογα σχεδιασμένα μάτια καί γαμψή μύτη, στηρίζεται σέ κοντό, μέ πλατιά βάση λαιμό. Ἡ κατάσταση διατηρήσεως εἶναι σχετικά καλή. Ἡ εἰκόνα ἔχει κοπεῖ στήν κάτω πλευρά, γιά νά προσαρμοστεῖ σέ ἄλλη θέση ἀπό τήν ἀρχική, μέ ἀποτελεσμα, ἐνῶ διατηρεῖ τό ἀρχικό της πλάτος, πού εἶναι 96 ἐκ., στό ὕψος φθάνει τά 119 ἐκ., ἀντί τῶν 138 ἐκ. περίπου. Ἐπίσης, παρουσιάζει κάθετη ρηγμάτωση στήν δεξιὰ πλευρά, πού συνοδεύεται μέ εὐρεία ἀπολέπιση τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος.

Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ἀπό τεχνική ἄποψη διακρίνεται γιά τήν σχεδιαστική ἀκρίβεια καί κομψότητα στήν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν, ἀλλά καί τήν ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς

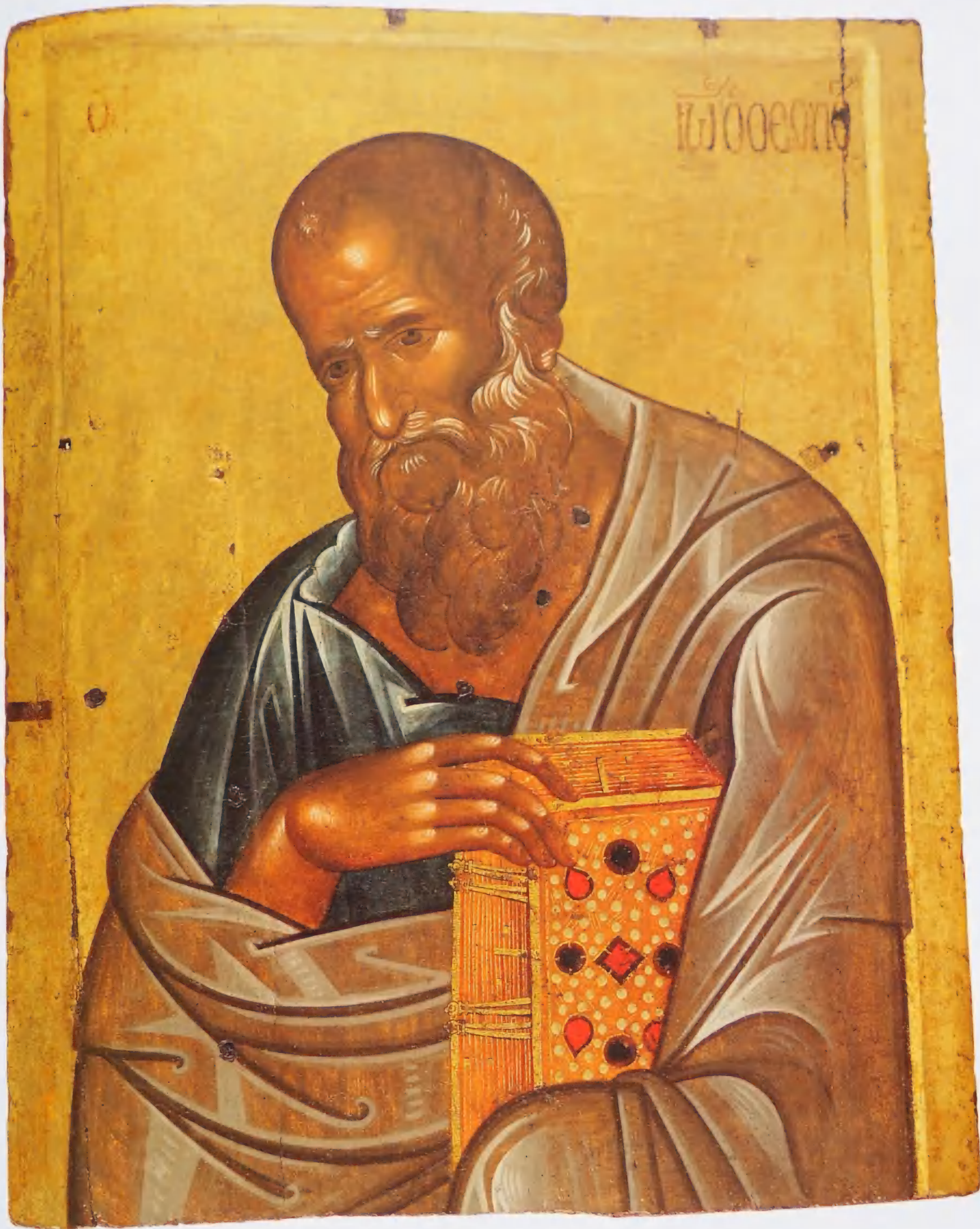


Εἰκ. 97 καί 98. Ἀρχάγγελος Γαβριήλ.
Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 96.





Είχ. 99. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος Μεγάλης Δεήσεως.
Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα (1350-1360).



Είχ. 100. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος Μεγάλης Δεήσεως.
Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα (1350–1360).

στό πλάσιμο του προσώπου, την μαλακότητα του φωτισμού, που αποδίδεται με μεγάλη γοητεία και στοχαστική. Τά μαλλιά σχεδιάζονται με πλατείς, φλογόσχημους βοστρύχους, ενώ τά γενεία είναι κυματιστά και αποδίδονται με αληθοφάνεια. Τέλος τά ρούχα αποδίδονται με πλατιές επίπεδες πτυχές, που εξαιρούν την κατά πλάτος ανάπτυξη του σώματος.

Η εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου της Μονής φυσιογνωμικά και τεχνοτροπικά παρουσιάζει, με ελάχιστες διαφορές, στενή σχέση με την εικόνα του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου της Μεγάλης Δεήσεως της Μονής Χιλανδαρίου⁹. Κοινά στοιχεία στίς δύο εικόνες τό επίπεδο του σωματικού όγκου ή άβρότητα της τεχνικής, με τόν διακριτικό φωτισμό στό πρόσωπο, και ή έκφραστική ποιότητα. Έτσι, εάν λάβουμε υπόψη ότι ή εικόνα της Μονής Χιλανδαρίου χρονολογείται, σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, γύρω στά 1360 μία χρονολόγηση της εικόνας της Μονής Βατοπαιδίου στην δεκαετία 1350-1360 είναι πολύ πιθανή.

Ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (είκ. 100, 102, 103) εικονίζεται ως την μέση με στροφή του κορμού κατά τρία τέταρτα προς τά δεξιά, κρατώντας με τό δεξιό χέρι κλειστό κώδικα Ευαγγελίου, με λιθοκόσμητη και μαργαροποίκιλη στάχωση, που τόν στηρίζει με τό άριστερό χέρι κάτω από την μασχάλη. Φοράει πρασινογάλαζο χιτώνα και λαδοπράσινο ιμάτιο. Ο άγιος Ιωάννης αποδίδεται με ιδιαίτερα πλατύ και όγκώδες σώμα, γλυπτικού χαρακτήρα, με μεγάλο κεφάλι, που έχει ιδιαίτερα ύψηλό μέτωπο, στηριγμένο σέ κοντό, εύρωστο λαιμό. Πάνω στό χρυσό βάθος της εικόνας αναπτύσσεται ή έπιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓ(ΟΣ). Η κατάσταση διατηρήσεως της εικόνας είναι πολύ καλή, εάν εξαιρέσουμε ότι δέν διασώζει τίς άρχικές, καθ' ύψος διαστάσεις, καθ' όσον έχει κοπεί στην κάτω πλευρά, για νά προσαρμοστεί σέ νεώτερη από την άρχική θέση. Οι άρχικές διαστάσεις της εικόνας υπολογίζεται ότι ήταν 138 εκ. ύψος και 95 εκ. πλάτος.

Η ρωμαλέα αυτή μορφή, σχεδόν άθλητική, με τό όγκώδες σώμα και τόν στιβαρό λαιμό, σέ πρώτη έντύπωση παραπέμπει σέ έργα της μνημειακής ζωγραφικής της πρώτης περιόδου των Παλαιολόγων, και μάλιστα στίς τοιχογραφίες του ναού του Πρωτάτου¹⁰. Όστόσο προσεκτική εξέταση της εικόνας δείχνει ότι τυπολογικά και τεχνοτροπικά παρουσιάζει ιδιαίτερα στενή σχέση με έργα -τοιχογραφίες και εικόνες- του τρίτου τετάρτου του 14ου αιώνα, στά όποια παρατηρείται ή τάση επιστροφής σέ εικονιστικούς τύπους της πρώτης περιόδου της τέχνης των Παλαιολόγων. Από την άποψη αυτή χαρακτηριστική είναι ή τυπολογική και φυσιογνωμική συγγένεια με την τοιχογραφία του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου της Μονής Παντοκράτορος (1360-1370) στό Άγιον Όρος και κυρίως με την εικόνα του αγίου Ιωάννου Θεολόγου από την Μεγάλη Δέηση της Μονής Χιλανδαρίου¹¹, έργο τό όποιο, σύμφωνα με την επικρατέστερη άποψη, χρονολογείται γύρω στά 1360.

Με την εικόνα της Μονής Χιλανδαρίου σχετίζεται ή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου όχι μόνο εικονογραφικά, τυπολογικά και φυσιογνωμικά, αλλά και με τόν τρόπο που έχει πλαστεί τό πρόσωπο και τό έκταση κηλίδες, που δίνουν την έντύπωση της φωτεινής άνταύγειας στό πρόσωπο, με πλατιά γραμμικά φώτα, σέ τεχνική και ύψος ανάλογο μ' αυτό της εικόνας της Μονής Χιλανδαρίου. Ακόμη ή πτυχολογία, που είναι πλατιά και εύκαμπτη με γκριζόλευκα και άνοιχτοπράσινα, φωτεινά επίπεδα πάνω σέ βάθος χρυσοκίτρινο, δίνει την έντύπωση του ρούχου, που τυλίγει με φυσικότητα ένα εύρωστο σώμα με τρόπο ανάλογο μ' αυτόν της πτυχολογίας της εικόνας της Μονής Χιλανδαρίου. Επίσης ή γενειάδα, που είναι μαλακότητα. Έντύπωση προξενεί ή παλάμη του χεριού με τά μακριά, χυτά δάχτυλα, όπου με τρόπο ζωγραφικό σημειώνονται οι άρθρώσεις (είκ. 102).



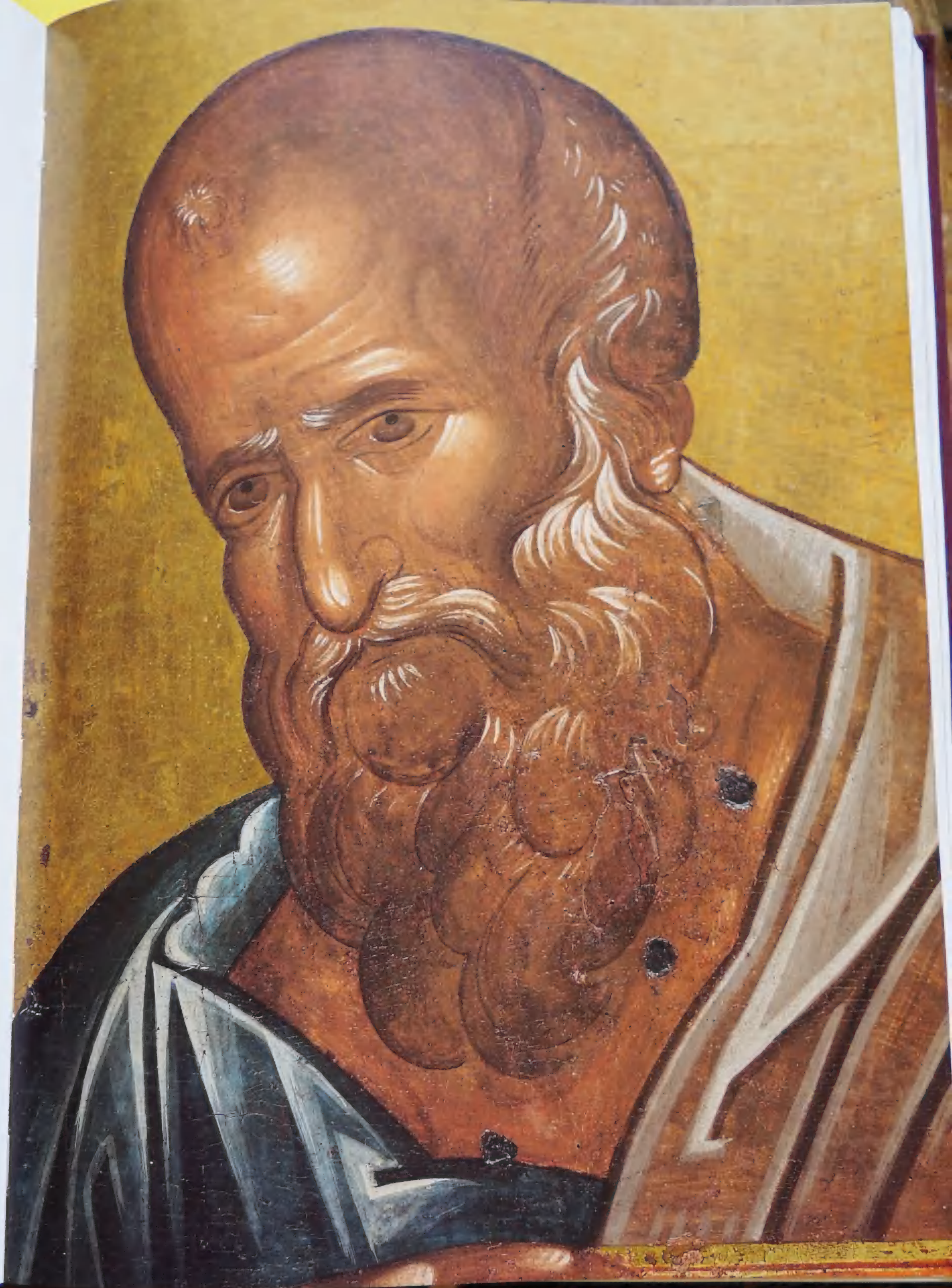
Ἡ στενὴ καλλιτεχνικὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς δύο εἰκόνες, παρὰ τίς κάποιες διαφορὲς ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἐμφαση τοῦ σωματικοῦ ὄγκου ποὺ παρατηρεῖται στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι οἱ δύο εἰκόνες εἶναι πιθανότατα, προϊόντα παραγωγῆς τοῦ ἰδίου ἐργαστηρίου καὶ ἐντάσσονται σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ τάση τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, στὴν ὁποία σημειώνεται ἐπιστροφή σὲ εἰκονιστικούς τύπους τῆς τέχνης τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιοβυζαντινῶν.

Ὁ ἅγιος Λουκάς (εἰκ. 104), εἰκονίζεται στηθαίως μέ στροφή τριῶν τετάρτων πρὸς τὰ δεξιὰ. Μὲ τὸ ἄριστο χέρι κρατᾷ ἀνοιχτὸ κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ κονδυλοφόρο, μὲ τὸν ὅποιο εἰκονίζεται νὰ γράφει. Στὴν ἄριστερή μασχάλη στηρίζει μελανοδοχεῖο μὲ θήκη γιὰ τοὺς κονδυλοφόρους. Φορᾷ πρασινογάλαζο χιτῶνα καὶ μελιτζανί ἱμάτιο. Πάνω στό χρυσὸ βάθος ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ὁ

Εἰκ. 102 καὶ 103. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 100.



ΕΙΣ
ΤΑΙ
ΟΕ-
ΥΠ
ΤΑΙ
ΟΙ-
ΟΙ
ΕΙ
Ο
Ο



ΑΓ(ΙΟΣ) ΛΟΥΚΑΣ, ἐνῶ στίς ἀνοιχτές σελίδες τοῦ κώδικα εἶναι ἀναγεγραμμένο τό ἀκόλουθο κείμενο:
ΕΠΕΙΔΗ ΠΕΡ ΠΟΛΛΟΙ / ΕΠΕΧΕΙΡΗΣΑΝ Α/ΝΑΤΑΞΑΣΘΑΙ ΔΙΗΓΗΣΙΝ ΠΕ/ΡΙ ΤΩΝ ΠΕΠΛΗΡΟΦΟΡΗ-
ΜΕΝΩΝ ΕΝ / ΗΜΙΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ / ΚΑΘΩΣ ΠΑΡΕ/ΔΟΣΑΝ ΗΜΙΝ ΟΙ ΑΠ ΑΡΧΗΣ ΑΥΤΟ[ΠΤΑΙ] (Λουκ.
1. 1-2).

Ἡ εἰκόνα σημερινῶν διαστάσεων 119x79 ἐκ. δέν διατηρεῖ τίς ἀρχικές διαστάσεις (138x96 ἐκ. περί-
που), καθὼς ἔχει ἀποκοπεί καί ἀπό τίς τέσσερις πλευρές, μέ σκοπό νά προσαρμοστεῖ σέ νέα ἀπό τήν
ἀρχική θέση. Παρουσιάζει, ἐπίσης, ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς στό πηγούνι, τά γένεια καί τά μαλλιά.

Ὁ ἅγιος Λουκάς ἀποδίδεται μέ πλατύ, ὀγκῶδες σῶμα, μέ στιβαρό καί μυώδη λαιμό, πού στηρίζεται
σέ αὐγόσχημο κεφάλι, μέ πρόσωπο ρυτιδωμένο πού ἔχει τονισμένα ζυγωματικά καί γαμφή μύτη, ὅπως
αὐτή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου.

Ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τοῦ ἁγίου Λουκά, ὅπως καί στίς ἄλλες εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς
Μονῆς, διακρίνεται γιά τήν σχεδιαστική καθαρότητα στήν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν, τήν πλαστικό-
τητα τοῦ σκιοφωτισμοῦ, πού ἀποδίδει τόν ὄγκο τοῦ προσώπου καί τοῦ λαιμοῦ, ἀλλά καί τήν ἀβρότητα
τῆς ζωγραφικῆς μέ τήν ὁποία ἀποδίδονται τά λεπτά, χυτά, μακρόστενα δάχτυλα, πού ἔχουν τό παράλ-
ληλό τους στά δάχτυλα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ καί τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου.

Ἡ ἐντυπωσιακή, ρωμαλέα μορφή τοῦ ἁγίου ἔχει τήν καταγωγή στήν μνημειακή ζωγραφική τῆς πρῶ-
της περιόδου τῶν Παλαιολόγων καί δῆ στίς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290). Μάλιστα, σέ
τυπολογικό καί φυσιογνωμικό ἐπίπεδο ἰδιαίτερα στενή εἶναι ἡ σχέση τοῦ ἁγίου Λουκά τῆς εἰκόνας μέ τόν
ὁμώνυμο εὐαγγελιστή τοῦ Πρωτάτου¹².

Ὡστόσο, ὅπως παρατηρεῖται καί στόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο, ὁ ἅγιος Λουκάς παρουσιάζει ἰδιαί-
τερη καλλιτεχνική σχέση μέ ἔργα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Λουκάς καί
κυρίως ὁ ἀπόστολος Παῦλος τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου¹³. Μάλιστα, μέ τόν ἀπόστο-
λο Παῦλο ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου συνδέεται ὄχι μόνο φυσιογνωμικά, ἀλλά καί μέ τόν τρόπο,
πού ἔχει ἀποδοθεῖ τό πρόσωπο καί τό ἔνδυμα.

Ἡ στενή τυπολογική, φυσιογνωμική καί τεχνοτροπική συνάφεια, πού διαπιστώσαμε ἀνάμεσα στίς
εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καί σ' αὐτές τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου, μᾶς ὁδηγεῖ
νά δεχτοῦμε ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἶναι, παρά τίς κάποιες διαφορές, ἔργα ἐξαιρετικῆς
τέχνης τοῦ ἰδίου ἐργαστηρίου –στό ὁποῖο ὀφείλονται οἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς
Χιλανδαρίου– στό τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα καί πιθανότατα στήν δεκαετία 1350–1360. Ἀκόμα οἱ
εἰκόνες τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ἀποτελοῦν, ὅπως ἀποδείξαμε, τά λείψανα τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ
τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τήν περίοδο αὐτή.

Ἡ καλλιτεχνική μάλιστα συγγένεια πού ἐπισημάνσαμε¹⁴ ἀνάμεσα στίς εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως
τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καί στούς εὐαγγελιστές τοῦ κώδικος ἀρ. 16 (1340/1) –πού εἶναι δωρεά στά χρό-
νια 1347–1354 τοῦ Ἰωάννου Καντακουζηνοῦ στήν Μονή¹⁵– μᾶς ἐπιτρέπει νά ἐκφράσουμε τήν ἂποψη ὅτι
οἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως συνδέονται μέ τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς Κωνσταντινουπόλεως καί
ἐνδεχόμενα ἀποτελοῦν προσφορά τοῦ Ἰωάννου Καντακουζηνοῦ στήν Μονή.



ЕПАНГРОМ^{ОД} ФОРМЕН^{ОД}
ЕПЕХЕРСН^{ОД} НМНГМТ^{ОД}
НПТЗДС^{ОД} КЛӨСГПЕ
ДНЕСІНП^{ОД} ДОСНН^{ОД}
ПТРЕП^{ОД} ОІАПХ^{ОД}



28. Η Αποκαθήλωση (135x135 εκ.)

Η εικόνα της Αποκαθήλωσης (εικ. 8, 105–112) είναι από τις πιο σημαντικές εικόνες του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα που σώθηκαν ως τις μέρες μας. Δεν είναι μόνο οι εντυπωσιακές διαστάσεις της εικόνας¹⁰⁵, αλλά και η εξαιρετική ποιότητα της ζωγραφικής, που την καθιστούν από τα πιο λαμπρά έργα της παλαιολογείου αναγεννήσεως την περίοδο αυτή¹⁰⁶.

Στήν εικόνα της Αποκαθήλωσης ο σταυρός, στημένος στον “κρανίου τόπον” έχει κυρίαρχη θέση στο κέντρο. Πάνω σε σχάλα, που στηρίζεται στο σταυρό, είναι άνεβασμένος ο Ίωσήφ ο Αριμαθαίας, ο οποίος με την βοήθεια της Παναγίας, που πατάει σε υποπόδιο, εικονίζεται την στιγμή της Αποκαθήλωσης, υποβαστάζοντας, με έκφραση συγκαταλημένης θλίψης, το νεκρό σώμα του Χριστού. Στα δεξιά της εικόνας ο άγιος Ιωάννης σκύβει και ασπάζεται το αριστερό χέρι του δασκάλου, συνοδευόμενος από μία γυναίκα που θρηνεί. Στο άκρο αριστερό της εικόνας η Μαγδαληνή κατασπάζεται το δεξιό χέρι του Χριστού, πλαισιωμένη από τις άλλες γυναίκες, που θρηνούν σιωπηλά. Ο Νικόδημος γονατιστός προσπαθεί με μία τανάλια και ένα σφυρί να βγάλει από τα πόδια του Χριστού τα καρφιά. Πάνω από την οριζόντια κεραία του σταυρού δύο άγγελοι εικονίζονται μικρογραφικά να πετούν απομακρυνόμενοι, συμμετέχοντας στην ανθρώπινη οδύνη. Πάνω στο χρυσό βάθος της εικόνας αναπτύσσονται οι ακόλουθες επιγραφές, δηλωτικές του θέματος και των προσώπων: ΙΗ ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ, ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ, ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ και Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ.

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της Αποκαθήλωσης της εικόνας της Μονής Βατοπαιδίου, γνωστός ήδη σε μνημεία της Καππαδοκίας, βρήκε ιδιαίτερη απήχηση στην ζωγραφική μνημείων του 13ου – 14ου αιώνα με συνθέσεις, που εκφράζουν με ποικιλία την ανθρώπινη συμμετοχή στο θείο πάθος¹⁰⁷. Από τις πλέον αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις είναι η τοιχογραφία της Αποκαθήλωσης στην Mileševa (γύρω στα 1228), στον ναό του Πρωτάτου (γύρω στα 1290) και στην Παναγία Περιβλέπτου στην Αχρίδα (1295), καθώς και η εικόνα της Αποκαθήλωσης των Βρυξελλών¹⁰⁸ (τέλος 13ου αιώνα) και του Μουσείου του Ίδρυματος του αρχιεπισκόπου Μακαρίου του Γ' στην Λευκωσία της Κύπρου¹⁰⁹.

Σε σχέση με τα μνημεία αυτά ο καλλιτέχνης της εικόνας της Αποκαθήλωσης της Μονής Βατοπαιδίου φαίνεται ότι ακολουθεί άμεσα το εικονογραφικό σχήμα της Αποκαθήλωσης του ναού του Πρωτάτου. Κοινά στοιχεία ανάμεσα στα δύο έργα είναι όχι μόνο το γενικό εικονογραφικό σχήμα, αλλά και οι στάσεις, οι κινήσεις, και οι χειρονομίες των μορφών που παραμένουν έκφραστικά ήρεμες.

Εικ. 105. Η Αποκαθήλωση. Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα (1360–1370).

Εικ. 106. (Επόμενο δισέλιδο). Η Αποκαθήλωση. Το σύμπλεγμα του





ΕΙΚΟΝΗ

στο
ριν
σύν
και
κτηρ

Είς
Είς



Από συνθετική άποψη ο καλλιτέχνης της Αποκαθλώσεως ακολουθεί ένα αυστηρό, κλειστό σχήμα, στο οποίο οι μορφές εντάσσονται ισόρροπα και σύμμετρα με ρυθμική ανταπόκριση των στάσεων και των κινήσεων, που υπακούουν σ' ένα μελωδικό ρυθμό, που συνέχει τις συνθέσεις και κορυφώνεται στο σύμπλεγμα του Χριστού με τον Ίωσήφ και την Παναγία (είκ. 106).

Παράλληλα, η διακριτικότητα στην έκφραση του πάθους συμβαδίζει με το αίσθημα της αὐτάρκειας και αὐτονομίας που χαρακτηρίζει τις μορφές, καθώς αὐτές εἶναι κλεισμένες στον ἑαυτό τους. Τά χαρακτηριστικά αὐτά εἶναι κυρίως ἀναγνωρίσιμα στο σύμπλεγμα του Χριστού με τον Ίωσήφ και την Πανα-

Εἰκ. 107. Ἡ Αποκαθλώση. Γυναῖκες που θρηνοῦν. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.

Εἰκ. 108. Ἡ Αποκαθλώση. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.



γία (είκ. 106) τό όποιο από καλλιτεχνική άποψη, συνθέτει μιά άπό τίς πιό μεστές δημιουργίες του κλα-
σικισμού τής τέχνης των Παλαιολόγων. Οί μορφές αυτές, μέ τήν αυτάρκεια που έχουν, δίνουν τήν έν-
τύπωση ότι πέτρωσαν ξαφνικά στήν στάση που άπεικονίζονται γιά τήν αιωνιότητα. Μέ τόν τρόπο αυτό
ή άπεικόνιση του Ιστορικού γεγονότος του σταυρικού θανάτου και τής Αποκαθλώσεως του Χριστού
μεταβάλλεται σέ αιώνιο σύμβολο του Έσταυρωμένου.

Στήν απόδοση των προσώπων, που είναι εϋσαρκα, ό καλλιτέχνης επιδιώκει προσωπογραφική διαφο-
ροποίηση και τήν δημιουργία άγιογραφιών, ύψηλου ψυχογραφικού ενδιαφέροντος, μέ τήν αποτύπωση
συγκρατημένης, βαθιά ανθρώπινης θλίψης στά πρόσωπα του Ίωσήφ και τής Παναγίας (είκ. 106), αλλά
και των άλλων προσώπων τής εικόνας (είκ. 8, 107-109). Μάλιστα, ή σκιασμένη όφθαλμική κόγχη, σε
αντίθεση μέ τό έντονο φώς του προσώπου, και ή άχνή διαγραφή των ματιών, συμβάλλουν πλύν των
άλλων, στήν έκπαραστική ποιότητα.

Από καλλιτεχνική άποψη ή εικόνα τής Αποκαθλώσεως διατηρεί βασικά χαρακτηριστικά τής κλασι-
κότερης τάσης τής ζωγραφικής του 14ου αιώνα. Από τήν τάση αυτή προέρχονται οι ύψηλές αναλογίες στα

Είκ. 109. Η Αποκαθήλωση. Η Μαγδαληνή άσπάζεται τό νεκρό σώμα του Χριστού.

Λεπτομέρεια τής είκ. 105.



Είχ. 110. Ἡ Ἀποκαθελύσις. Ὁ Νικόδημος ἀφαιρίζει τὰ καρφιά ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ Χριστοῦ.
 Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.



ἀναστήματα, ἡ συγκρατημένη δραματικότητα, τὸ ζωγραφικὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα μὲ τίς ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ τὰ πλατιά γραμμικά, λευκά φῶτα, πού δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς φωτεινῆς ἀνταύγειας καὶ διαφάνειας στὸ πρόσωπο, σάν τὸ φῶς νὰ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴν σάρκα (εἰκ. 8, 106, 107, 109). Ἰδιαίτερα, ὁ Ἰωσήφ (εἰκ. 106) μὲ τὴν ἀσάφεια τῶν περιγραμμάτων, τὰ πηχτά φῶτα πού λαμπυρίζουν στὰ μαλλιά καὶ στὴν ἡλιοκαμένη σάρκα τοῦ προσώπου, ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ζωγραφικά πορτραῖτα τῆς περιόδου καὶ ἀποτυπώνει τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα τοῦ καλλιτέχνη²¹. Μάλιστα, ὁ ζωγραφικὸς, μαλακὸς χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς, μὲ τὸ φῶς πού τρεμοπαίζει στὸ πρόσωπο, χαρακτηρίζει καὶ τὰ ροῦχα, πού διατηροῦν, ὅπως στὸ ἔνδυμα τοῦ Ἰωσήφ καὶ στὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 105, 112), τὴν μαλακότητα τοῦ ὑφάσματος. Ἀντίθετα τὸ ροῦχο τοῦ Ἰωάννη εἶναι σφιχτό, μὲ πλατιά ἐπίπεδα, πού ἀναδεικνύουν τίς πλαστικὲς ἀρετὲς τοῦ σωματικοῦ ὄγκου τοῦ ἁγίου (εἰκ. 105, 108).

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα, πού ἔχει τὴν ἀφετηρίαν σὲ ἔργα τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰῶνα, παρατηρεῖται σὲ μιά σειρά ἀντιπροσωπευτικῶν ἔργων τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα –φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες– πού ἀκολουθοῦν τίς κλασικίζουσες τάσεις τῆς πρωτεύουσας τὴν περίοδο αὐτή. Ἀπὸ τίς εἰκόνες τῆς περιόδου αὐτῆς ἀναφέρω ἐπιλεκτικὰ τὴν εἰκόνα τοῦ

Εἰκ. 111. Ἄγγελος τῆς Ἀποκαθλώσεως. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.
Εἰκ. 112. Ἡ Ἀποκαθήλωση. Τὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 105.

Χριστού Παντοκράτορα από την Μονή Παντοκράτορος Ἀγίου Ὁρους (γύρω στά 1363), σήμερα στο Μουσείο Hermitage τῆς Πετρούπολης, τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ἀπό τό Ρογανονο, σήμερα στήν Σόφια, μέ τό Ὅραμα τῶν Προφητῶν Τεζεκιήλ καί Ἀββακούμ στήν μία ὄψη καί τήν παράσταση τῆς Παναγίας Καταφυγῆς καί τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Θεολόγο στήν ἄλλη ὄψη (1371), ὅπως καί τήν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Μονεμβασιάς²³. Ἀπό τό χῶρο τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς σημειώνω ἐνδεικτικά τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στόν Μυστρά (1360–1370)²⁴.

Συμπερασματικά, ἡ εἰκόνα τῆς Ἀποκαθλώσεως ἀπό εἰκονογραφική ἀποψη καί ἀπό ἀποψη συνθετικῶν ἀναζητήσεων σχετίζεται ἄμεσα μέ τήν τοιχογραφία τῆς Ἀποκαθλώσεως τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου. Τεχνοτροπικά ἡ ἰσορροπία καί συμμετρία στήν σύνθεση, ἡ ἀνταποδοτικότητα τῶν στάσεων καί κινήσεων, ἡ αὐτονομία καί αὐτάρχεια τῶν μορφῶν τῆς σύνθεσης, ὁ λυρισμός τῶν γραμμῶν, ἡ ἀβρότητα τῶν χρωμάτων καί ἡ συγκεκριμένη ἔκφραση πάθους, χωρίς ἔνταση στά πρόσωπα, καθιστοῦν τήν εἰκόνα κορυφαῖο ἔργο τῆς παλαιολογεῖου ἀναγεννήσεως καί ὑψηλή ἔκφραση τοῦ πνευματικοῦ κινήματος τοῦ Ἡσυχασμοῦ κατά τό τρίτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀκόμα, ἡ συγγένεια μέ ἔργα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ἰδιαίτερης καλλιτεχνικῆς ποιότητος, ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης ἢ τῆς Κωνσταντινούπολης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς μέ τόν Ἰωάννη Θεολόγο στήν Σόφια (1371), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στό Hermitage ἀπό τήν Μονή Παντοκράτορα (γύρω στά 1363), συνηγοροῦν, σέ συνδυασμό μέ τήν ὑψηλή ποιότητα τῆς εἰκόνας, στήν προέλευσή της ἀπό ἐργαστήριό τῆς Θεσσαλονίκης ἢ τῆς Κωνσταντινούπολης.



29. Χριστός Παντοκράτωρ (83x54 εκ.)

Δύο εικόνες, του Χριστού Παντοκράτορα και της Παναγίας Ὁδηγήτριας τῶν αὐτῶν διαστάσεων εἶναι ἔργα τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη. Προέρχονται ἀπὸ τὴν Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου²⁴, στό τέμπλο τοῦ κυριακοῦ ναοῦ τῆς ὁποίας θά πρέπει νά ἦταν τοποθετημένες ὡς εἰκόνες δεσποτικές.

Στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 113) ὁ καλλιτέχνης τὸν ἀποδίδει στὸν καθιερωμένο καὶ ἰδιαίτερα διαδομένο εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, με ἐλαφρὰ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἄριστερά. Μὲ τὸ ἄριστερό χέρι κρατᾷ πρὸ τοῦ στήθους λιθοκόσμητο κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιό, πού βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο εὐλογεῖ. Φοράει βυσσινί, ὀρθόσημο χιτῶνα καὶ γαλάζιο ἱμάτιο. Φέρει διάλιθο, χρυσό, σταυροφόρο φωτοστέφανο, τοῦ ὁποίου οἱ κεραῖες τοῦ σταυροῦ κοσμοῦνται μὲ ρομβόσχημες κόκκινες πολύτιμες πέτρες, πλαισιωμένες μὲ μαργαριτάρια κατ' ἀπομίμηση μεταλλικοῦ σμαλτωμένου σταυροῦ. Ἡ ἐλαφρὰ σκίαση πού συνοδεύει τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ παρέχει τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀνάγλυφου. Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσό, ἐνῶ ἀνοιχτοκόκκινο χρῶμα καλύπτει τὸ αὐτόξυλο πλαίσιό της. Πάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ο ΣΩ/ΤΗΡ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας δέν εἶναι ἰδιαίτερα καλή. Τὸ χρῶμα στά ροῦχα καὶ στό βάθος ἔχει σέ πολλά σημεῖα ἐκπέσει καὶ μόνο ἡ ζωγραφικὴ στό πρόσωπο διατηρεῖται σέ πολὺ καλὴ κατάσταση.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μὲ τὴν παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ πού ἀναδύεται μὲ χειρονομία εὐλογίας μέσα ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ἔχει γνωρίσει κατὰ τὴν βυζαντινὴ περίοδο περιορισμένη διάδοση. Ἀπὸ τὰ παλαιότερα παραδείγματα εἶναι ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βερολίνου (πρῶτο μισό 12ου αἰώνα)²⁵, δύο ἄλλες εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 13ου καὶ τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα (εἰκ. 49, 126), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα κ.ἄ.²⁶

Ἐπίσης, ἡ προσωνομία τοῦ Χριστοῦ ὡς «Σωτῆρος», ιδιότητα τοῦ Χριστοῦ πού ἀπορρέει ἀπὸ τὴν σταυρικὴ του θυσία καὶ ἡ ὁποία συνοδεύει τὸν Χριστὸ στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου²⁷, γνωστὴ σέ κοπτικὴ εἰκόνα τοῦ 6ου αἰώνα στό Μουσεῖο τοῦ Λούβρου, θά γνωρίσει ἰδιαίτερη διάδοση στὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων, τόσο σέ τοιχογραφίες, ὅσο καὶ σέ φορητὲς εἰκόνες. Σέ τοιχογραφίες γνωστὴ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος στό Staro Nagoričino τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1316-1318) καὶ στό καθολικὸ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1320/21)²⁸. Σέ φορητὲς εἰκόνες ἀπαντᾷ μὲ ἰδιαίτερη συχνότητα ἀπὸ τὸ δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στά 1265)²⁹, σέ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, (δεύτερο μισό καὶ γύρω στά 1400)³⁰, στὸν Χριστὸ Σωτῆρα καὶ Ζωοδότῃ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Ζrze (1394), σήμερα στά Σκόπια³¹, σέ εἰκόνα τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰ.)³² κ.ἄ.

Τυπολογικὰ καὶ προσωπογραφικὰ ὁ Χριστὸς διακρίνεται μὲ τὸ πλατὺ, εὐρωστο σῶμα, πού καταλήγει σέ μακρόστενο πρόσωπο, μὲ μακριά, διχαλωτὴ στὴν ἄκρη μύτη, μικρὸ στόμα, πλούσια κόμμωση καὶ ἀπαλὴ γενειάδα (εἰκ. 114). Ἀπὸ τεχνικὴ ἀποψη ἡ μαλακὴ ζωγραφικὸς χαρακτήρα φωτοσκίαση στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, μὲ τὴν ὥχροκίτρινη σάρκα καὶ τίς λαδοπράσινες σκιές, τὴν ἀδιόρατη κόκκινη πινελιά στά μάγουλα καὶ τὰ λευκά, πλατιά φῶτα πού φωτίζουν τὸ μέτωπο ἢ πλαισιώνουν ἀναδεικνύοντας τὰ σέ προσωπογραφικὸ καὶ τεχνικὸ ἐπίπεδο εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ συνάφεια τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μὲ τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς (εἰκ. 93, 95), ἔργο τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Οἱ ἐλάχιστες διαφορὲς ἀνάμεσα στά δύο ἔργα ἐντοπίζονται στὴν ἐκτέ-





ΕΙΚ

λεσ
σευ

νό
έρ

στο
σπ
τῆς

11
Ὁδ
το
Με

στ
δε
κο
φρ
μέ
πο

ὕπ
σο
Ἄ

λο
το

σ
ζε
το
τρ
σ
Σ
ἀ
14

Ε
Ε

λεση της αὐτῆς τεχνικῆς στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, καθὼς στήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τῆς Μεγάλης Δεήσεως ἀποβαίνει γραμμικότερη καί στυλιζαρισμένη.

Σέ ἐκφραστικό ἐπίπεδο ὁ ἀντικλασικός χαρακτήρας τῆς μορφῆς μέ τά ἔντονα χρώματα καί τήν τάση νά ἀποδοθεῖ σάν σέ ἀνάγλυφο ὁ σταυρός ἀποτελοῦν βασικά γνωρίσματα ἔργων πού ἐντάσσονται σέ ἐργαστήρια τῆς Μακεδονίας, ὅπως τῆς Βέροιας καί τῆς Καστοριάς³³.

Ἐπιβίωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ καί προσωπογραφικοῦ τύπου τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς στόν 15ο αἰώνα ἀποτελεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος ἀπό τό ἀσκητήριο τοῦ Ὁρόβου τῆς Πρέσπας, σήμερα στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν³⁴, στοιχείο πού προσανατολίζει γιά προέλευση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς ἀπὸ ἐργαστήριο τῆς Καστοριάς τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα.

30. Παναγία Ὁδηγήτρια (85x52 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας μέ τόν Χριστό πού προέρχεται ἀπὸ τήν Σκήτη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου (εἰκ. 115)³⁵, ὁ καλλιτέχνης υἱοθετεῖ τόν διαδεδομένο καί ιδιαίτερα δημοφιλή εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ὁ Χριστός καί ἡ Παναγία εἰκονίζονται σχεδόν μετωπικά. Ἀρχέτυπο τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου εἶναι τό παλλάδιο τῆς Βασιλεύουσας, ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας στήν Μονή τῶν Ὁδηγῶν.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρὸς τόν Χριστό, ἀλλὰ μέ τό βλέμμα της στραμμένο πρὸς τόν θεατή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατᾷ τόν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό ὑψώνεται μπροστά στό στήθος σέ χειρονομία ἱκεσίας. Φοράει μελιτζανί μαφόριο μέ χρυσή παρυφή καί γαλάζιο χιτῶνα. Ὁ Χριστός, πού εἶναι εὐσωμος, εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τόν κορμό καί μέ ἐλαφρά στροφή πρὸς τήν Παναγία, ἔχοντας τό κεφάλι καί τό βλέμμα του στραμμένο πρὸς τόν προσκυνητή. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο. Φοράει πορτοκαλί χιτῶνα καί ἱμάτιο, πού διακρίνεται μέ ἄφθονες χρυσοκονδυλίες.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας δέν εἶναι καλή. Μεγάλο μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, μαζί μέ τό ὑπόστρωμα, ἔχει ἐκπέσει. Παρά ταῦτα, τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ καί κυρίως αὐτό τῆς Παναγίας, πού σώζεται σέ πολύ καλή κατάσταση, μᾶς ἐπιτρέπει νά ἐκτιμήσουμε τίς καλλιτεχνικές ἀρετές τοῦ ἔργου. Ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνόδευσαν τόν Χριστό καί τήν Παναγία σώζονται μόνο τό συμπίλημα Μ(ΗΤΗ)Ρ.

Εἰκονογραφικά ἀκολουθεῖ ἓνα παραδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, ἀνάλογο μ' αὐτόν τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Καστοριάς τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 12ου αἰώνα³⁶, ὁ ὁποῖος θά γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση στήν βυζαντινὴ καί μεταβυζαντινὴ τέχνη.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ἡ Παναγία (εἰκ. 116) μέ τό μακρόστενο αὐγόσχημο πρόσωπο καί τήν λεπτή μύτη, τήν θερμή, πλατιά ὥχρα τῆς σάρκας, πού ροδίζει ἀνεπαίσθητα καί διαβαθμίζεται μαλακά, τίς λαδοπράσινες, περιορισμένες σέ ἔκταση σκιές, τά σκιασμένα μάτια, πού φωτίζονται τοπικά μέ πλατιά, γραμμικά φῶτα γύρω ἀπὸ τά κάτω βλέφαρα συνδέεται μέ ἔργα τῶν μέσων καί τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀνάμεσα σ' αὐτά σημειώνουμε τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Τριχερούσας στήν Μονή Χιλανδαρίου³⁷, τήν Παναγία Παράκληση ἀπὸ τόν Ἅγιο Ἀνδρέα στήν Τρεσκα τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας³⁸ κ.ἄ. Μάλιστα, σέ καλλιτεχνικό καί ἐκφραστικό ἐπίπεδο ἡ Παναγία μέ τό θλιμμένο, βαθιά ἀνθρώπινο μελαγχολικό πρόσωπο συνδέεται ιδιαίτερα μέ τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Τριχερούσας (μέσα 14ου αἰ.) καί συνεπῶς ἐντάσσεται σέ ἐργαστήριο τῆς Μακεδονίας τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα.

Εἰκ. 114. Χριστός Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 113.

Εἰκ. 115 καί 116. (Ἐπόμενες σελίδες). Παναγία Ὁδηγήτρια. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα.





31. Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (55x45 εκ.)

Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος εικονίζεται μετωπικός μέχρι την όσφύ, κρατώντας στο δεξιό χέρι σταυρό, ενώ στο άριστερό κλειστό κώδικα με λιθοκόσμητη και μαργαριτοποίκιλη στάχωση (εικ. 117). Φοράει αρχιερατικά άμφια, ένσταυρο, υπόλευκο φελόνιο και υπόλευκο ώμοφόριο, διακοσμημένα με σταυρούς μελιτζανί χρώματος. Φέρει έγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στο χρυσό βάθος και αυτόξυλο πλαίσιο που όρίζεται στα άκρα με βυσσινί ταινία. Πάνω στο χρυσό βάθος, τό όποιο έν πολλοίς έχει έκπέσει, μόλις διακρίνεται ή έπιγραφή: Ο Α(ΓΙΟ)Σ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΥ(ΣΟΣΤΟΜΟΣ).

Ο εικονογραφικός τύπος του άγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου που φέρει σταυρό, άπαντά, όπως είδαμε, σέ όμώνυμη εικόνα της Μονής του τελευταίου τετάρτου του 13ου αιώνα (εικ. 61) και σέ εικόνα των τριών Ιεραρχών (εικ. 121), του τρίτου τετάρτου του 14ου αιώνα, αλλά δέν είναι συνήθης³⁹. Επίσης, ή παρουσία του σταυρού, άν και ό Χρυσόστομος δέν υπήρξε μάρτυρας, άπορρέει από την έπίδραση της ύμνολογίας και σχετικών όμιλιών, ως ένδειξη της άναμιάκτου μαρτυρίας του, αλλά και ως έκφραση άγώνα και αντίστασης υπέρ της όρθης πίστης.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του άγίου μέ τό τριγωνικό άσκητικό, σκαμμένο πρόσωπο, τό ύψηλό, ρυτιδωμένο μέτωπο, τά κοντά, άραιά μαλλιά μέ την παπαλήθρα και τό κοντό γένι, που καθιερώνεται από την μεσοβυζαντινή περίοδο, συνδέεται μέ έργα του πρώτου και του δευτέρου μισού του 14ου αιώνα, όπως είναι ή ψηφιδωτή εικόνα του άγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, άλλοτε στην Μονή Βατοπαιδίου και σήμερα στην Συλλογή του Dumbarton Oaks της Ουάσινγκτον, ό άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην εικόνα των Τριών Ιεραρχών του Βυζαντινού Μουσείου Άθηνών κ.ά⁴⁰.

Στήν τεχνική άπόδοση του προσώπου μέ τίς λαδοπράσινες σκιές, τίς περιορισμένες ώχρινες έπιφάνειες, στίς όποιες μέ λευκές πλατιές φωτεινές γραμμές διαγράφονται άνατομικές λεπτομέρειες, όπως οί όγκοι στα μάγουλα και οί ρυτίδες στο μέτωπο, την έντονη αντίθεση φωτός και σκιάς και την ένταση του βλέμματος ό καλλιτέχνης συμβάλλει στην δημιουργία ενός πορτραίτου μέ ψυχολογική ένταση έξπρεσιονιστικού χαρακτήρα. Άνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά και έκφραστική ποιότητα παρατηρείται σέ έργα των μέσων και του τρίτου τετάρτου του 14ου αιώνα, όπως είναι οί τοιχογραφίες μεμονωμένων άγίων στο Lesnovo της μεσαιωνικής Σερβίας και κυρίως στον Ταξιάρχη της Μητροπόλεως Καστοριάς (1359/60)⁴¹.

32. Άγιος Γρηγόριος ό Θεολόγος (56x45 εκ.)

Στήν εικόνα του άγίου Γρηγορίου του Θεολόγου (εικ. 119) ό άγιος εικονίζεται στηθαίος, μετωπικός, κρατώντας στα δύο του χέρια διαγωνίως πρό του στήθους κλειστό κώδικα εϋαγγελίου. Φοράει την αρχιερατική του ένδυμασία, σταυροφόρο φελόνιο και ένσταυρο ώμοφόριο. Φέρει έγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στο χρυσό βάθος και αυτόξυλο πλαίσιο, που όρίζεται στα άκρα με βυσσινί ταινία και έχει έν πολλοίς έκπέσει. Πάνω στο χρυσό βάθος, έκατέρωθεν της κεφαλής του άγίου, μόλις διακρίνεται ή έπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, που καλύπτονταν έν μέρος από την νεώτερη, ΑΓΙΟΣ ΝΗΚΟΛΑ[ΟΣ]⁴². Η έπιγραφή αυτή συνδέεται μέ νεώτερη άπεικόνιση του άγίου Νικολάου, που κάλυπτε την παλαιότερη φάση ζωγραφικής της εικόνας μέ τόν άγιο Γρηγόριο τόν Θεολόγο, και γι' αυτό τόν λόγο άφαιρέθηκε. Από την νεώτερη έπιζωγράφιση παρέμεινε τμήμα της γενειάδος του εικονιζομένου.

Στήν τεχνική άπόδοση του προσώπου ό άγιος Γρηγόριος (εικ. 118) ξεχωρίζει μέ τίς βαθυπράσινες σκιές, την λαδοπράσινη σάρκα που συμφύρεται άπαλά μέ τίς ώχρινες έπιφάνειες, πάνω στίς όποιες μέ



Εἰκ. 117. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα.



λευκά φῶτα ἢ γραμμές τονίζονται ἢ διαγράφονται ἀντίστοιχα ἀνατομικές λεπτομέρειες, ὅπως οἱ ὄγκοι καί οἱ ρυτίδες στό μέτωπο. Ἡ τεχνική αὐτή, μέ τό βαθυσκιασμένο πρόσωπο καί τήν ἀντίθεση στήν σχέση φωτός καί σκιᾶς, συμβάλλει στήν δημιουργία ἑνός πορτραίτου μέ ψυχολογική ἔνταση ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα. Ἀνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά παρατηροῦνται σέ ἔργα τῶν μέσων καί τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνα, ὅπως στίς τοιχογραφίες μεμονωμένων ἁγίων στό Lesnovo τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (1346-1347) καί στόν Ταξιάρχη τῆς Μητροπόλεως τῆς Καστοριᾶς (1359-1360)¹³. Μάλιστα, ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας συνδέεται ἐπιπλέον μέ τό Lesnovo μέ τήν χαρακτηριστική, σχηματική ἀπόδοση τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ αὐτιοῦ, πού εἶναι πανομοιότυπη καί σέ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας¹⁴.

Τά τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Γρηγορίου εἶναι κοινά μ' αὐτά τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Χρυσόστομου (εἰκ. 117). Ἐπίσης, οἱ δύο εἰκόνες, ἔχουν τίς ἴδιες διαστάσεις καί τήν αὐτή μορφή τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου. Συνεπῶς, ἡ ἀναντίρρητη καλλιτεχνική συνάφεια ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες καί ἡ κοινότητα τῶν ἐξωτερικῶν χαρακτηριστικῶν ὁδηγοῦν στήν ἄποψη ὅτι οἱ δύο εἰκόνες εἶναι ἔργα τοῦ αὐτοῦ ἐργαστηρίου ἀντικλασσικῆς καλλιτεχνικῆς ροπῆς τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνα.

Ὅφειλουμε, ἐπίσης, νά σημειώσουμε ὅτι ἡ ζωγραφική στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Χρυσόστομου καί σ' αὐτή τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου μέ τήν ἔνταση φωτός καί σκιᾶς στό πρόσωπο, ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα, διαφοροποιεῖται στό αἰσθητικό ἀποτέλεσμα ἀπό τήν ζωγραφική στό Lesnovo, ὅπου παρά τά κοινά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων, ἐμφανίζεται ζωγραφικά καί ἐκφραστικά ἡπιότερη. Ἀντίθετα, ἡ σύνδεση τῶν δύο εἰκόνων μέ τήν ζωγραφική τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Τα-



Είχ. 119. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. Τρίτο τέταρτο 14ου αιώνα.







ΗΕΛΘΟΝΤΕ
ΔΕ

ΘΥ

ΙC ΧC

λάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (τέλος 15ου αιώνα), σέ φορητή εικόνα της Μονής Σταυρονικήτα του 17ου αιώνα κ.ά.⁴⁸.

Από τυπολογική άποψη τό πρότυπο της εικόνας, όσον άφορᾷ στίς στάσεις καί στίς χειρονομίες τῶν μορφῶν, ανάγεται σέ μιά εικόνα τῶν τριῶν Ἱεραρχῶν, ὅπως αὐτή τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αιώνα.

Από καλλιτεχνική άποψη οἱ λεπτές, ραδινές μορφές τῶν Ἱεραρχῶν, ὁ φυσιογνωμικός τύπος μέ τά άτομικά χαρακτηριστικά, τά καθιερωμένα ἀπό τήν παράδοση, τό πλάσιμο τοῦ προσώπου μέ τήν σχεδιαστική, σχηματική ἀπόδοση τῶν ὄγκων, παραπέμπουν σέ τρόπους οἰκείους στήν ζωγραφική τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αιώνα⁴⁹. Μάλιστα ἡ ποιότητα της ζωγραφικῆς (εἰκ. 120, 122, 123), μέ τήν ἁρμονική σύζευξη ζωγραφικοῦ καί γραμμικοῦ στοιχείου στήν ἀπόδοση τῶν προσώπων καί ἡ ἐκφραστικότητα τῶν μορφῶν μέ τήν πνευματική ἐγρήγορηση, συνδέουν τήν εικόνα μέ τήν ζωγραφική ἐργαστηρίων της Θεσσαλονίκης τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αιώνα, ὅπως εἶναι μεταξύ ἄλλων, ἡ εικόνα τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν πού προέρχεται ἀπό τήν Θεσσαλονίκη⁵⁰.

34. Παναγία Ὁδηγήτρια ἡ «Βαθοπεδινή» (70x54 ἐκ.)

Στήν εικόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας (εἰκ. 124) ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ μιά παραλλαγή τοῦ καθιερωμένου ἀπό τήν παράδοση καί ιδιαίτερα διαδεδομένου εἰκονογραφικοῦ τύπου της Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο σπάει ἡ μετωπικότητα τῶν μορφῶν καί ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα, τήν Παναγία καί τόν Χριστό, ἀναπτύσσεται μιά τρυφερή σχέση, πού ἐκφράζεται μέ ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καί της κεφαλῆς.

Εἰδικότερα, ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή μέ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τόν Χριστό, πρὸς τόν ὁποῖο κλίνει ἐλαφρά τήν κεφαλή της, ἐνῶ μέ τό βλέμμα της φαίνεται νά ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του. Στό ἄριστερό χέρι κρατᾷ τόν Χριστό, ἐνῶ μέ τό δεξιό ἀγγίζει τήν κνήμη τοῦ ἄριστεροῦ ποδιοῦ. Φοράει γαλαζωπό χιτῶνα, πού κουμπώνει στόν λαιμό, καί καστανό μαφόριο μέ χρυσή παρυφή.

Ὁ Χριστός, πού εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τό κορμί στήν ἀγκυλιά της Παναγίας, κρατᾷ μέ τό ἄριστερό χέρι κλειστό εἰλητάριο κατὰ μήκος τοῦ σώματος, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει ὑπόλευκο χιτῶνα ζωσμένο μέ ταινίες στήν μέση καί στούς ὤμους καί ἀνοιχτοκάστανο ἱμάτιο διανθισμένο μέ χρυσοκονδυλιές, πού καλύπτει μόνο τό κάτω μέρος τοῦ σώματος.

Τό βάθος της εικόνας εἶναι ὥχρινο, σέ ἀπομίμηση τοῦ χρυσοῦ καί οἱ φωτοστέφανοι πορτοκαλί. Ἡ Παναγία καί ὁ Χριστός, συνοδεύονται ἀντίστοιχα μέ τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΒΑΘΟΠΕ/Δ[ΙΝ]Η καί Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Ἡ προσωνυμία «Βαθοπεδινή» ἀντί τοῦ ὀρθοῦ «Βατοπεδινή» συνδέεται μέ τό παλλάδιο της Μονῆς, τήν Παναγία Βηματάρισσα (εἰκ. 212–214), ἡ ὁποία ὡς ἡ κατ' ἐξοχήν λατρευτική εικόνα της Μονῆς συνοδεύεται μέ τήν προσωνυμία αὐτή, δηλωτική τοῦ τόπου λατρείας της⁵¹. Μάλιστα στήν εικόνα αὐτή, παρά τίς εἰκονογραφικές διαφοροποιήσεις ἀπό τήν ἀρχέτυπη εικόνα, ἀναγνωρίζουμε τό παλαιότερο σωζόμενο ἀντίγραφο της Παναγίας Βηματάρισσας.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως της εικόνας εἶναι σχετικά καλή μέ φθορές κατὰ τόπους τοῦ γύψου, καί συνακόλουθα της ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, κοπή τοῦ ἄνω καί κάτω αὐτόξυλου πλαισίου, προκειμένου ἡ εικόνα νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερο, ἀπό τό ἀρχικό, τέμπλο.

Από εἰκονογραφική άποψη ἡ Παναγία «Βατοπεδινή», παρά τόν σύνδεσμο μέ τήν Παναγία Βηματάρισσα, ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικά πρότυπα τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 14ου αιώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Κοσίνιτσα ἢ Ἐκκλησιάρισσα μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εικόνας της Μονῆς Χιλανδαρίου (1370–1380)⁵², ἡ Πανα-

για Ὁδηγήτρια μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Ρόδου (μέσα 14ου αἰώνα), ἡ Παναγία Γοργοεπήκοος μιᾶς ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Κω (1350-1360) καί ἡ Παναγία Ἐλεούσα μέ σκηνές Δωδεκαόρτου τοῦ Μουσειοῦ Μπενάκη (μέσα 14ου αἰώνα)⁵³. Ἡ εἰκονογραφική αὐτή σχέση μέ τίς παραπάνω εἰκόνες εἶναι ἐκδηλη ὄχι μόνο στό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ἀλλά καί σέ λεπτομέρειες, ὅπως ὁ χιτώνας τῆς Παναγίας πού κουμπώνει μπροστά στό στήθος⁵⁴, ἡ χειρονομία τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τῆς Παναγίας, πού ἀγγίζει τίς κνήμες τῶν ποδιῶν τοῦ Χριστοῦ⁵⁵ καί κυρίως ἡ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χεριοῦ τοῦ Χριστοῦ, πού ἐκτείνει τό ἀριστερό χέρι κατά μήκος τοῦ σώματος, κρατώντας κλειστό εἰλητάριο. Ἡ ἐπισήμανση τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σέ ἄλλες τρεῖς εἰκόνες καί ἡ διασπορά αὐτοῦ τοῦ τύπου σέ ἀπομεμακρυσμένες μεταξύ τους περιοχές, ὅπως εἶναι τό Ἅγιον Ὄρος καί τὰ Δωδεκάνησα, δείχνουν τήν ὑπαρξη προγενεστέρου προτύπου ἑνός μεγάλου καλλιτεχνικοῦ κέντρου, ἴσως τῆς Κωνσταντινούπολης⁵⁶.

Από τυπολογική ἄποψη ἡ Παναγία μέ τό πλατύ σῶμα πού καταλήγει σέ μικρό, σχετικά, κεφάλι καί ὁ Χριστός μέ τό λεπτό ὑψηλό κορμί, τό ἱμάτιο πού πέφτει γύρω στήν μέση, τό σχῆμα V τοῦ χιτῶνα στό στήθος καί τό μικρό κεφάλι ἔχουν τήν καταγωγή τους σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου⁵⁷. Τά χαρακτηριστικά αὐτά θά ἀποκρυσταλλωθοῦν σέ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου καί θά παγιωθοῦν σέ ἔργα τοῦ 15ου αἰώνα⁵⁸.

Εἰδικότερα, σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, ὁ τρόπος ἀπόδοσης τοῦ προσώπου μέ τά λεπτά καλογραμμένα χαρακτηριστικά, τό σταρένιο χρῶμα πού ροδίζει στά μάγουλα καί οἱ καφέ, κοφτές σκιές ἀπαντοῦν σέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ δευτέρου μισοῦ καί μάλιστα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα) καί ἡ Παναγία Φυλάττουσα τῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου (γύρω στά 1383-1384)⁵⁹.

Μετά τά παραπάνω ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἰκονογραφικά, τυπολογικά καί τεχνοτροπικά συνδέεται μέ ἔργα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ τρίτου καί κυρίως τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, περίοδο στήν ὁποία καί χρονολογικά ἐντάσσεται.

35. Ἐπιτάφιος Θρήνος (37,5x33 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου (εἰκ. 125)⁶⁰ ὁ νεκρός Χριστός εἰκονίζεται γυμνός μέ περίζωμα στήν μέση, τήν στιγμή τοῦ ἐνταφιασμοῦ σέ μαρμάρινη σαρκοφάγο. Ἡ Θεοτόκος, πού εἶναι μέσα στήν σαρκοφάγο, ἀγκαλιάζει τόν Χριστό μέ τά δύο της χέρια καί τόν ἀνασηκώνει ἀσπάζοντάς τον, σέ στάση ὕστατου χαιρετισμοῦ καί ἔκφραση μεγάλης ὀδύνης. Πίσω ἀπό τήν Παναγία, ἀλλά ἔξω ἀπό τήν σαρκοφάγο, ὁ ἀγαπημένος μαθητής τοῦ Χριστοῦ, ὁ Ἰωάννης σκύβει γιά νά ἀσπασθεῖ τό χέρι τοῦ νεκροῦ δαίνει μέ τά δύο χέρια τά πόδια τοῦ νεκροῦ. Πίσω του στέκεται ὀρθιος ὁ Νικόδημος, βαστώντας τήν σκάλα πού παραπέμπει στήν Ἀποκαθήλωση. Τό ἀριστερό ἄκρο τῆς εἰκόνας καταλαμβάνεται ἀπό πέντε μυροφόρες γυναῖκες, οἱ ὁποῖες ἀποτελοῦν ἕνα συμπαγή ὅμιλο. Ἡ Μαγδαληνή ἀνασηκώνει τά χέρια της σέ ἔκφραση ἀνείπωτης ὀδύνης, ἐνῶ οἱ ἄλλες τέσσερις φέρουν τά καλυμμένα ἀπό τό ἱμάτιο χέρια στό πρόσωπο, θρηνώντας διακριτικά τόν Χριστό. Στό κέντρο τῆς σκηνῆς ὀρθώνεται καί κυριαρχεῖ ὁ σταυρός τοῦ μαρτυρίου τοῦ Κυρίου, πού ἀποτελεῖ τό ὄργανο τῆς σωτηρίας τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων καί συνιστᾷ τό σύμβολο τῆς ζωῆς καί τοῦ θριάμβου πάνω στόν θάνατο, καθῶς ἀποτελεῖ τό κεντρικό θέμα τῆς ἀναστάσι-



Εἰχ. 125. Ἐπιτάφιος Θρηῆνος. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰῶνα.

μης ὁμολογίας τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα⁶¹. Πάνω στήν μικρή κεραία τοῦ σταυροῦ ἡ ἐπιγραφή: Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ, ἐνῶ ἀμέσως κάτω ἐκατέρωθεν τῆς ὀριζόντιας κεραίας ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΙΝΟΣ. Τό βάθος τῆς σκηνῆς ὀρίζεται ἀπό δύο λείους, συμπαγεῖς, ὑψηλοῦς λόφους, μέ βαθμιδωτή κορύφωση. Τό σύνολο τῆς σκηνῆς περιχλείεται μέσα σέ ἕξεργο τοξωτό πλαίσιο, πού εἶναι τμήμα μιᾶς ἐπαναλαμβανόμενης τοξοστοιχίας ἐνός ἐπιστυλίου τέμπλου, μέ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου, ἀπό τό ὁποῖο ἔχει ἀποκοπεῖ ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς⁶², πού εἶναι σύμφωνη μέ τίς ὁδηγίες τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ στήν Ἑρμηνεία του⁶³, ἀνταποκρίνεται τόσο στό γενικό σχῆμα, ὅσο καί στίς λεπτομέρειες σέ τύπους συνήθεις στήν παλαιολόγια ζωγραφική. Εἰδικότερα ἡ εἰκόνα παρουσιάζει κοινά εἰκονογραφικά στοιχεῖα μέ τήν τοιχογραφία τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό Θεσσαλονίκης (1310–1320), στόν Χριστό Βεροίας (1315), στόν Ἅγιο Νικόλαο τοῦ Κυρίτζη στήν Καστοριά (τελευταῖο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα), στόν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ Βουνοῦ (γύρω στά 1385), ἐπίσης στήν Καστοριά κ. ἄ.⁶⁴.

Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῶν μορφῶν μέ τά μακρόστενα πρόσωπα, τίς ἔντονες τριγωνικές σκιές κάτω ἀπό τά μάτια, τό μαλακό μέ φωτοσκιάσεις καί περιορισμένα γραμμικά στοιχεῖα πλάσιμο τοῦ προσώπου, τά ἄσαρκα, λεπτά σώματα μέ τίς βαθιές, σκληρές πτυχές, οἱ ἀκμές τῶν ὁποῖων διαγράφονται μέ λευκές γραμμές, τό βραχῶδες τοπίο, μαλακό καί χυτό, πού κορυφώνεται μέ κυβιστική ἀντίληψη, ἀποτελοῦν στοιχεῖα πού ἀπαντοῦν στήν ζωγραφική μνημείων τοῦ τρίτου καί κυρίως τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα στήν Καστοριά καί λιγότερο στήν Ἀχρίδα⁶⁵.

Συνεπῶς, ἡ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 14ου αἰώνα καί ἡ σύνδεσή της μέ ἐργαστήρια τῆς Καστοριάς τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι βέβαιη. Ἀκόμα ἡ εἰκόνα προέρχεται, ὅπως εἶδαμε, ἀπό ἐπιστύλιο τέμπλου μέ σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα. Στό ἴδιο ἐπιστύλιο Δωδεκαόρτου ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἐντάσσεται μία εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Μονῆς Παντοκράτορος καί ἄλλες τρεῖς εἰκόνες, τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς Ἀναλήψεως καί τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, πού βρίσκονται στό Μουσεῖο Hermitage τῆς Πετρούπολης καί προέρχονται ἀπό τό Ἅγιον Ὄρος⁶⁶. Οἱ εἰκόνες αὐτές παρουσιάζουν τά ἴδια ἐξωτερικά γνωρίσματα καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά μέ τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου καί εἶναι, συνεπῶς, κομμένες καί ἀποσπασμένες ἀπό τό αὐτό ἐπιστύλιο Δωδεκαόρτου, πού ἀναπτύσσονταν σέ μονοκόμματο ξύλο.

36. Χριστός Παντοκράτωρ (27,5x21 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα ὁ Χριστός ἀποδίδεται στόν καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 126). Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τά ἀριστερά καί τῆς κεφαλῆς δεξιᾷ, ὅπου στρέφει καί τό βλέμμα του. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κεκλιμένο πρὸς τά ἔξω, κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου, ἐνῶ μέ τό δεξιό, πού ἀναδύεται μέσα ἀπό τό ἱμάτιο, εὐλογεῖ. Φοράει μελιτζανί ὀρθόσημο χιτῶνα καί γαλαζωπό ἱμάτιο. Φέρει χρυσό φωτοστέφανο μέ κόκκινες τίς κεραῖες τοῦ σταυροῦ, στίς ὁποῖες ἀναγράφεται ἡ γνωστή ἐπιγραφή Ο ΩΝ. Τό βάθος τῆς εἰκόνας, ὅπως συνηθίζεται σέ παλαιολόγια ἔργα⁶⁷, εἶναι πράσινο, ὅπως καί τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, τά πέρατα τοῦ ὁποῖου ὀρίζονται μέ κόκκινη ταινία.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας δέν εἶναι ιδιαίτερα καλή. Τό ξύλο, τό ὁποῖο εἶναι σαρακοφαγωμένο, παρουσιάζει ἀποτμήσεις στό αὐτόξυλο πλαίσιο, ἐνῶ ἡ ζωγραφική ἐπιφάνεια ἐμφανίζεται νά ἔχει ἀπολέσει τήν ἀρχική της λάμψη.

Από εἰκονογραφική ἄποψη ὁ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα μέ τήν παλάμη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ πού ἀναδύεται μέσα ἀπό τό ἱμάτιο ἀποτελεῖ πιστό ἀντίτυπο τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου





τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα, εἰκ. 52), τοῦ ὁποῖου τό ἀρχέτυπο ἀνάγε-
ται στήν μεσοβυζαντινὴ περίοδο⁶⁸.

Ἀπὸ προσωπογραφικὴ καὶ τεχνικὴ ἀποψη ὁ Χριστὸς μέ τό πλατὺ πρόσωπο καὶ τὰ ἐξογκωμέ-
να ζυγωματικά, τίς περιορισμένες φωτεινές ἐπιφάνειες μέ τὴν ἔντονη ἀντίθεση φωτὸς καὶ σκιᾶς, ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα, συνδέεται ἄμεσα μέ ὕστεροπαλαιολόγεια ἔργα ἐργαστη-
ρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσεί-
ου Ἀθηνῶν (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τρίτο τέταρτο 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Χι-
λανδαρίου (γύρω στὰ 1400), ἡ εἰκόνα τοῦ Χρι-
στοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (ἀρχές 15ου αἰώνα) κ.ἄ⁶⁹.

Ὡστόσο, ὁ ἰδιαίτερος καλλιτεχνικὸς σύνδε-
σμος, ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα, μέ εἰκόνες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, πού προέρχεται ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκη, ἐντάσσει τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σέ καλλιτεχνικὸ ἐργα-
στήριο τῆς πόλεως. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς μέ τὰ σκοτεινὰ χρώματα καὶ τό φῶς, πού δίνει τὴν ἐντύπωση νὰ ἀντιφεγγίζει στό πρόσωπο, παρουσιάζει ἰδιαίτερη καλλιτεχνικὴ συνάφεια μέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στό 1400). Γι' αὐτούς τοὺς λόγους ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα ἐντάσσεται καλλιτεχνικά σέ ἀντικλασικὸ ρεῦμα ἐργαστηρίου τῆς Θεσσαλονίκης καὶ χρονο-
λογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα.

37. Παναγία Βλαχερνίτισσα (151x50 ἐκ.)

Ἡ Θεοτόκος, ἡ ὁποία παριστάνεται ὁλόσωμη στὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Παναγίας Βλαχερ-

ντίσας (είκ. 127), στέκεται μετωπική πάνω σε ήμικυκλικό τραπεζόμορφο βάθρο με κόκκινο μαξιλάρι. Τά χέρια της είναι άνοιχτά σε δέηση, ενώ σε στρογγυλό μέταλλο πάνω στο στήθος της εικονίζεται ο Χριστός Έμμανουήλ πού στο άριστερό χέρι κρατεί εϊλητάριο καί μέ τό δεξιό εύλογεί. Φοράει γαλαζοπράσινο, χειριδωτό χιτώνα καί καστανό μαφόριο, ενώ ο Χριστός ώχροκίτρινο χιτώνα καί πορτοκαλί ιμάτιο μέ χρυσοκονδυλιές. Έκατέρωθεν τής κεφαλής τής Παναγίας αναγράφεται τό συμπλήμα ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ καί ή ὅχι τόσο συνήθης σε φορητές εϊκόνες έπωνυμία Η / ΠΑΝΑ//ΓΙ/Α. Σε άνεφορητές εϊκόνες έπωνυμία Η / ΠΑΝΑ//ΓΙ/Α. Σε άνεξάρτητο, γραπτό πλαίσιο στό άνω τμήμα τής εϊκόνας, πάνω σε ύπόλευκο βάθος, αναπτύσσεται σε δύο σειρές μεγαλογράμματη έπιγραφή (είκ. 130), πού αναφέρεται στην Παρθένο ώς δοχείο καί νοητό σκευός μύρου καί στην συνέχεια ώς φύλακα των σεπτών σκευών τής Μονής. 'Η σωζόμενη έπιγραφή, σε ιαμβικό τρίμετρο, έχει ώς ακολουθώς: ΣΗ ΤΗ ΝΟΗΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΙΣΑΣΗ ΜΥΡΟΥ ΣΚΕΥΟΣ ΚΑΘΑΡ(ΟΝ) Κ(ΑΙ) ΔΟΧΕΙΟΝ ΠΑΡΘΕΝΕ/Κ(ΑΙ) ΤΩΝΔΕ ΣΕΠΤΩΝ ΦΥΛΑΚ(ΗΝ) ΣΚΕΥΩΝ ΜΟΝΗΝ ΝΥΝ ΕΜΠΕΠΙΣΤΕΥΚΑΜ(ΕΝ) ΩΝ ΟΣΗ ΦΥΛΑΞ. 'Η παρουσία τής έπιγραφής έρμηνεύεται από τό γεγονός ὅτι ή παραπάνω εϊκόνα αποτελούσε θύρα λειτουργικού επίπλου στό 'Ιερό Βήμα του καθολικού, τό όποιο προορίζονταν για την φύλαξη των ιερών λειψάνων τής Μονής. Στην πίσω πλευρά παριστάνεται σταυρός Άναστάσεως μέ λοξή την κεραία του ύποποδίου (είκ. 128). Από την βάση του σταυρου εκφύονται έλικοειδείς βλαστοί πού καταλήγουν σε άνθη, ενώ στον κενό χώρο τά άποτροπαϊκά IC XC ΝΙΚΑ πλαισιώνουν διάφορες βραχυγραφημένες έπιγραφές, αρχικά έκκλησιαστικών ρητών μέ συμβολικό καί προφυλακτικό χαρακτήρα⁷⁰. Τό κάτω τμήμα κοσμεϊται μέ τετράγωνο διάχωρο, τά τέσσερα τριγωνικά μέρη του όποιου γεμίζουν μέ έλικοειδείς βλαστούς.

Η κατάσταση διατήρησης τής εϊκόνας είναι σχετικά καλή. Παρατηρεϊται, ώστόσο, κάθετη ρωγμή στό μέσον τής εϊκόνας πού διασχίζει ὅλο τό ύφος της καί κόβει στό μέσον την μορφή τής Παναγίας καί του Χριστου. Παρατηροϋνται, έπίσης,



Εϊκ. 128. Σταυρός Άναστάσεως στην όπίσθια ὀψη τής εϊκ. 127.



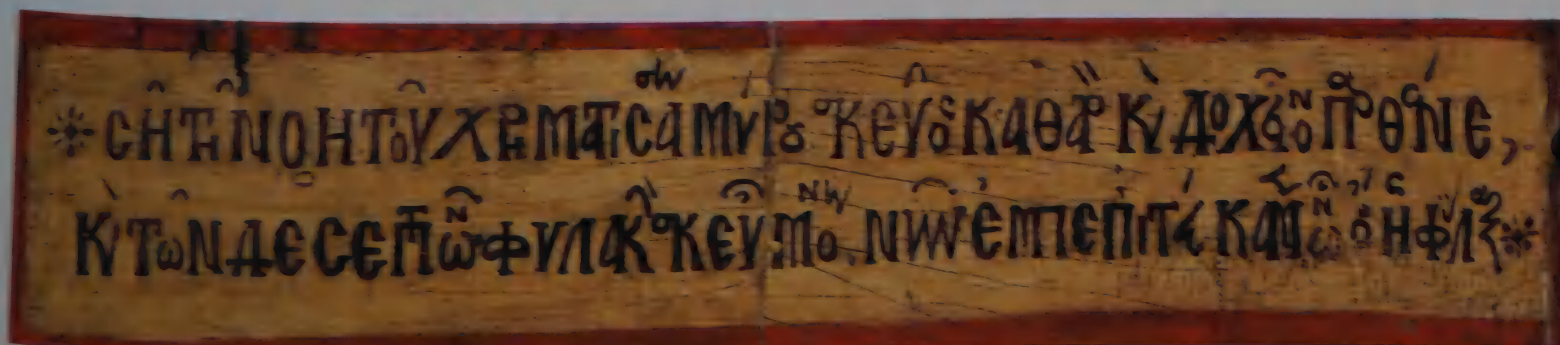
ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στό πρόσωπο τῆς Παναγίας, στόν χιτῶνα καί στό μαφόριό της, ὅπως καί στούς φωτοστεφάνους. Ἡ κάτω πλευρά τῆς εἰκόνας εἶναι ἐλαφρά ἀποκεκομμένη.

Ὁ εἰκονογραφικός τύπος τῆς Θεοτόκου Βλαχερνίτισσας, ὁ ὁποῖος συναντᾶται καί σέ ἡμῶν ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας στήν μνημειακή ζωγραφική καί σέ φορητές εἰκόνες¹¹, ἐπαναλαμβάνει τήν παράσταντινὴ πόλη¹². Ὁ συγκεκριμένος τύπος ἀποτελεῖ εἰκονιστική ἀπόδοση τῆς προφητείας τοῦ Ἡσαΐα σχετικῶς μέ τήν ἀνευ συναφείας ἀνδρός γέννηση τοῦ Χριστοῦ καί κατὰ συνέπεια τοῦ θαύματος τῆς Ἐνσάρκωσης. Εἰδικότερα, ἡ κίνηση τῶν χειρῶν τῆς Παναγίας σέ συνδυασμό μέ τήν παρουσία τοῦ Χριστοῦ σέ τήν Ἐνσάρκωση τοῦ Χριστοῦ πού τελεῖται τήν ὥρα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου, ὅπως δηλώνεται σέ ἀπεικονίσεις τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνα, στίς ὁποῖες ὁ ἐνσαρκωμένος διαγράφεται στό στήθος τῆς Παναγίας¹³. Ἐχει ἐπίσης θεωρηθεῖ πῶς ὁ τύπος τῆς Παναγίας Βλαχερνίτισσας ἀποδίδει εἰκαστικά τό θέμα τῆς Παναγίας ὡς Σκεῦος Σωτηρίας (Ψαλμ. 115, 4), ἀναφορά πού φαίνεται νά διαδραμάτισε σπουδαῖο ρόλο στήν βυζαντινὴ ὑμνογραφία¹⁴. Ἡ στάση τῆς Παναγίας καί ἡ θέση τῶν χειρῶν της ὁμοιάζει μέ τό ἅγιο ποτήριο τό περιέχον τόν Χριστό – Λόγο πού θυσιάζεται. Χαρακτηριστική ἐξάλλου εἶναι καί ἡ ἐπιλογή τῆς ἐπωνυμίας **Η ΠΑΝΑΓΙΑ**, ἡ ὁποία συνοδεύει συχνά τήν μορφή τῆς Θεοτόκου σέ παναγιάρια¹⁵. Σκεῦος τό ὁποῖο σέ ἐπίπεδο λειτουργικοῦ συμβολισμοῦ προορίζεται γιά νά δεχτεῖ τόν ἄρτο τῆς Θείας Εὐχαριστίας, ἐνῶ ἡ ἀπεικονιζόμενη σέ αὐτό Παναγία «περιέχει» τόν Χριστό πού θά θυσιαστεῖ. Συμπερασματικά, μπορούμε νά πούμε ὅτι τό συμβολικό περιεχόμενο τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Βλαχερνίτισσας, ἡ ἐπιλογή τῆς ἐπωνυμίας «Παναγία», ἀλλά καί τό περιεχόμενο τῆς ἐπιγραφῆς στό ἀνώτερο σημεῖο τῆς εἰκόνας, ἀποτελεῖ ἓνα σύνολο πού συνδέεται ἄμεσα μέ τήν λειτουργική χρήση τῆς εἰκόνας ὡς θύρας λειτουργικοῦ ἐπίπλου γιά τήν φύλαξη ἱερῶν σκευῶν, καί φανερώνει τίς βαθύτατες θεολογικές γνώσεις τοῦ ἐμπνευστή αὐτῆς τῆς σύνθεσης.

Σέ τυπολογικό ἐπίπεδο ἡ Παναγία ἔχει ἰδιαίτερα ὑψηλό σῶμα μέ σωματικό πλάτος, πού καταλήγει σέ στενοὺς ὤμους, καί δυσανάλογα μικρό κεφάλι. Τό πρόσωπό της (εἰκ. 129), πού εἶναι πλατύ καί αὐγόσχημο δέν διατηρεῖ τήν ἀρχική ζωγραφική, πού ἔχει ἐν πολλοῖς ἐκπέσει. Ὡστόσο, μπορεί κανεῖς νά διακρίνει τήν θερμὴ ὥχρα τῆς σάρκας μέ τίς κόκκινες κηλίδες πού κυριαρχεῖ στό πρόσωπο, ἐνῶ οἱ λαδοπράσινες σκιές πού εἶναι περιορισμένες σέ ἔκταση, λειτουργοῦν ὡς πλατιά περιγράμματα.

Ἀπό καλλιτεχνική ἀποψη τό εὐγενικό πρόσωπο τῆς Παναγίας μέ τήν ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς καί τήν γαλήνια ἔκφραση ἔχει τό παράλληλό της σέ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ὅπως εἶναι δύο εἰκόνες ἐνθρονῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Σινᾶ καί ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς Μονῆς Βλατάδων¹⁶.

Τό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ (εἰκ. 129) πού διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση εἶναι μακρόστενο μέ ὑψηλό μέτωπο, καί ἀποδίδεται εὐσαρκο μέ τεχνική ζωγραφικοῦ χαρακτήρα. Ἐπικρατεῖ ἡ θερμὴ ὥχρα τῆς σάρκας μέ κόκκινες κηλίδες στίς παρειές, ἐνῶ γραμμικά φῶτα στό μέτωπο γύρω ἀπό τά μάτια ἢ στόν λαιμό λειτουργοῦν σάν φωτεινές ἀνταύγειες, δίνοντας τήν ἐντύπωση τῆς στιγμιαίας ἀναλαμπῆς στό πρόσωπο. Ὁ φυσιογνωμικός τύπος τοῦ Χριστοῦ καί ἡ τεχνική ζωγραφικοῦ χαρακτήρα στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρουσιάζει ἰδιαίτερα στενὴ προσωπογραφική καί καλλιτεχνική συνάφεια μέ τόν Χριστό ἀμφιπρό-



Εἰκ. 129. Παναγία Βλαχερνίτισσα. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 127.

Εἰκ. 130. Ἐπιγραφή στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Βλαχερνίτισσας (εἰκ. 127).

σωπης εικόνας της Μονής Παντοκράτορος Ἀγίου Ὁρους μέ τόν ἅγιο Ἰωάννη τόν Πρόδρομο στήν κυρία ὄψη καί τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο καί τήν Παναγία Βρεφοκρατούσα στήν δευτερεύουσα (1360–1380)⁷⁷. Συνεπώς, ὁ καλλιτεχνικός σύνδεσμος της εικόνας της Μονής μέ ἔργα της ὕστερης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ὅπως καί οἱ ιδιαίτερα ὑψηλές ἀναλογίες της Παναγίας, τήν κατατάσσουν στήν περίοδο αὐτή καί μάλιστα στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα.

38. Παναγία Ἐλαιοβρύτισσα (28x22 ἐκ.)

Ἡ Παναγία, γνωστή μέ τήν προσωνυμία Ἐλαιοβρύτισσα⁷⁸ (εἰκ. 131, 250) εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος πρὸς τὰ ἀριστερά, ἔχοντας τόν Χριστό καθιστό στήν ἀγκαλιά της. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται μετωπικός, σέ προτομή, μέ τό βλέμμα στραμμένο πρὸς τόν προσκυνητή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατάει κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Ἡ Παναγία φοράει καστανό μαφόριο, ἐνῶ ὁ Χριστός πορτοκαλί ἱμάτιο μέ χρυσοκοντυλιές, πού ἔχουν ἐκπέσει στό μεγαλύτερο μέρος. Ἡ εἰκόνα φέρει ἀσημένια ἐπένδυση, πού καλύπτει τό βάθος, τὰ φωτοστέφανα καί τό πλαίσιο, καί ἡ ὁποία ἀποτελεῖ ἐνιαῖο σύνολο σέ δεύτερη χρήση, χρονολογούμενο στόν 13ο – 14ο αἰώνα⁷⁹.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ στάση καί ἡ χειρονομία της Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ ἀνήκουν σέ καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση τύπο της Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀριστεροκρατούσας. Ἀπό τήν ἄποψη τοῦ τύπου πλησιέστερα πρὸς τήν εἰκόνα παραδείγματα εἶναι ἡ εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονής Βλατάδων Θεσσαλονίκης (δεύτερο μισό 14ου αἰώνα), δύο εἰκόνες της Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Μονή Σινᾶ (14ος καί 15ος αἰώνας) καί μία εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας στήν Συλλογή Tretiakov της Μόσχας (τέλος 14ου – ἀρχές 15ου αἰώνα)⁸⁰.

Ἀπό τήν ἄποψη τῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, ἀλλά καί ἀπό τεχνική ἄποψη, τό πρόσωπο της Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ μέ τήν χαμηλή σέ τόνους φωτοσκίαση καί τήν διακριτική λειτουργία τῶν φώτων ἀνταποκρίνεται σέ τύπους καί τρόπους οἰκείου σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Μονής Βλατάδων καί ἡ εἰκόνα της Παναγίας Ὁδηγήτριας της Συλλογῆς Tretiakov, πού ἀναφέραμε⁸¹.

Ἔτσι ἡ εἰκόνα της Παναγίας Ἐλαιοβρύτισσας μέ βάση εἰκονογραφικά καί τεχνοτροπικά κριτήρια ἐντάσσεται στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί μάλιστα στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ αἰώνα⁸².

39. Παναγία Ὁδηγήτρια (115x90 ἐκ.)

Οἱ εἰκόνες της Παναγίας Ὁδηγήτριας καί της Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, πού δεσπόζουν πάνω σέ δύο προσκυνητάρια στόν κυρίως ναό, εἶναι ιδιαίτερα ἀξιόλογες εἰκόνες τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα. Οἱ εἰκόνες αὐτές προέρχονται, σύμφωνα μέ τήν παράδοση⁸³, ἀπό τόν ναό της Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, ἀπ' ὅπου μετεφέρθησαν στήν Μονή, ὅταν ὁ περικαλλής αὐτός ναός ἔγινε τζαμί (1523–1524).

Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἔχουν τίς ἴδιες διαστάσεις καί συνανήκαν προφανῶς στίς δεσποτικές εἰκόνες ἐνός εἰκονοστασίου τέμπλου, φέρουν στό πλαίσιο, στό φωτοστέφανο καί στό βάθος της παράστασης ἀργυροεπίχρυση ἐπένδυση –μέ ἐνθετα, ἔκτυπα εἰκονίδια ἀποστόλων, ἐπισκόπων καί ἁγίων– της ὁποίας τά παλιότερα τμήματα χρονολογοῦνται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα⁸⁴.

Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια (εἰκ. 132, 133, 336, 338) εἰκονίζεται σέ προτομή μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καί κλίση της κεφαλῆς πρὸς τόν Χριστό, ἐνῶ τό βλέμμα της τό κατευθύνει πρὸς τόν προσκυνητή.



Εἰκ. 131. Παναγία Ἐλειοβοῦτίσσα. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα. Μία ἀπό τῆς ἑπτὰ θαυματουργές



Ὁ Χριστὸς με ὑψωμένο τὸ κορμί του ἀτενίζει με τρυφερότητα τὴν Παναγία. Κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο καὶ εὐλογεῖ με τὸ δεξιό. Τὸ ἐνδυμά του, σὲ θερμὸ πορτοκαλὶ χρῶμα, εἶναι πλούσια διαρθρωμένο καὶ φωτίζεται περίτεχνα με χρυσοκονδυλιὰ. Τὴν Παναγία καὶ τὸν Χριστὸ συνοδεύουν οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ, ποὺ εἰκονίζονται μικρογραφικὰ ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας.

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας* εἰκονογραφικὰ ἀκολουθεῖ πρότυπα τῆς τέχνης τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 13ου αἰῶνα (εἰκ. 359), ἡ τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στὸν ναὸ τῶν Ἁγίων Ἰωακείμ καὶ Ἄννης στὴν Studenica (γύρω στὰ 1315) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας καὶ κυρίως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια τῆς ἀρ. 169 ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης*. Ὡστόσο ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου σὲ τυπολογικὸ, φυσιογνωμικὸ καὶ τεχνικὸ ἐπίπεδο (εἰκ. 337) παρουσιάζει κοινὰ στοιχεῖα με τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου στὴν Λαύρα τοῦ Zagorsk τῆς Ρωσίας, ἔργο ποὺ χρονολογεῖται στὸ τέλος τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ προέρχεται πιθανότατα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη*.



Εἰκ. 132. Παναγία Ὁδηγήτρια. Τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰῶνα.

Εἰκ. 133. Παναγία Ὁδηγήτρια. Ὁ Χριστὸς. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 132.

Ακόμα ή αβρότητα τῶν στάσεων, ὁ λυρισμός τῶν κινήσεων, τὰ λεπτά, καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, ὁ μαλακός σκιοφωτισμός τῶν προσώπων, σέ ἄφσγη τεχνική ἐκτέλεση καί ἡ γλυκύτητα τῆς μελαγχολικῆς ἐκφρασης στό πρόσωπο τῆς Παναγίας (εἰκ. 133, 337), παραπέμπουν σέ μιᾶ σειρά εἰκόνων τοῦ δευτέρου μισοῦ καί τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα⁸⁸. Ἔτσι τὰ παραπάνω στοιχεῖα, σέ συνδυασμό μέ τόν χρόνο ἐκτελέσεως τῆς ἀργυροεπίχρυσης ἐπένδυσης τῆς πρώτης φάσης – πού τοποθετεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα – ὁδηγοῦν στήν χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα.

40. Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ (117x92 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ⁸⁹ (εἰκ. 134, 319) ἀκολουθεῖ, σύμφωνα μέ τό βιβλικό κείμενο (Γένεση 18, 1–8), ἓνα παλαιότατο εἰκονογραφικό σχῆμα, πού ἀποδίδει μέ τρόπο συμβολικό, στά πρόσωπα τῶν τριῶν ἀγγέλων, τήν φανέρωση τῆς Ἀγίας Τριάδος στόν Ἀβραάμ, παρά τήν Δρυ τοῦ Μαμβρή, πού δηλώνεται στήν εἰκόνα μέ τὰ φυλλώματα δύο δέντρων.

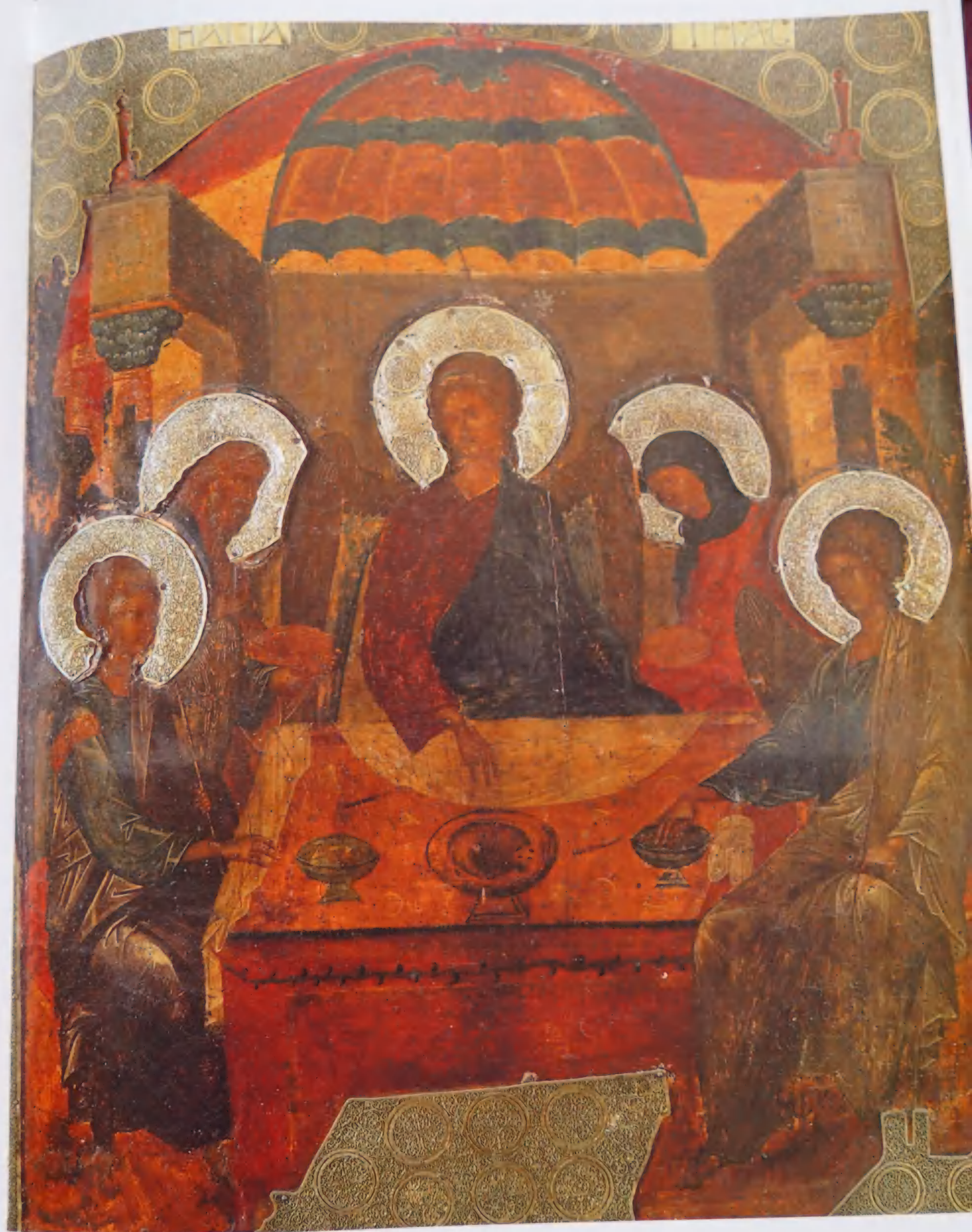
Ἡ σκηνή ἀποδίδεται μέ τρεῖς ἀγγέλους, πού εἰκονίζονται καθισμένοι στίς τρεῖς πλευρές ἑνός ὀρθογωνίου τραπεζιοῦ μέ σκευή καί διάφορα ἐδέσματα. Ὁ μεσαῖος ἄγγελος μέ ἐλαφρά κλίση τῆς κεφαλῆς, καί τὰ φτερά συμμετρικά ἀνοιγμένα, εὐλογεῖ μέ τό δεξιό ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατάει σκῆπτρο σταυροφόρο. Τήν κεντρική μορφή πλαισιώνουν ἄλλοι δύο ἄγγελοι, πού κάθονται σχεδόν ἀντικρυστά στίς δύο στενές πλευρές τοῦ τραπεζιοῦ. Ὁ ἀριστερός ἄγγελος, πού κάθεται μπροστά στήν στενή πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ, τείνει τό δεξιό χέρι σέ χειρονομία εὐλογίας, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατάει σταυροφόρο σκῆπτρο. Ὁ δεξιός ἄγγελος κάθεται σέ λοξή διάταξη, στήν δεξιά γωνία τοῦ τραπεζιοῦ. Κρατάει, ἐπίσης, σταυροφόρο ράβδο καί εἰκονίζεται μέ ἀπλωμένο τό δεξιό χέρι στήν κούπα, ἕτοιμος νά γευματίσει. Ἐκατέρωθεν τῆς κεντρικῆς μορφῆς τοῦ ἀγγέλου διατάσσονται σέ δεύτερο ἐπίπεδο ὁ Ἀβραάμ καί ἡ Σάρα, κρατώντας ἀνά μία λεκανίδα μέ τροφές. Ἡ σκηνή ἐπιγράφεται ἐπάνω στήν ἐπένδυση: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ.

Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ εἶναι ἀπό τὰ θέματα ἐκεῖνα, τὰ ὅποια χάρις στόν ἰδιαίτερο συμβολισμό τους γνώρισαν ἰδιαίτερη διάδοση ἤδη ἀπό τήν παλαιοχριστιανική ἐποχή ἕως καί τούς ὕστερους μεταβυζαντινούς χρόνους⁹⁰. Μάλιστα, στήν περίοδο τῶν Παλαιολόγων θά ἀπεικονιστεῖ μέ ἰδιαίτερη συχνότητα σέ τοιχογραφίες, φορητές εἰκόνες, χειρόγραφα καί ἔργα μικροτεχνίας. Εἰδικότερα, σέ φορητές εἰκόνες τό θέμα αὐτό θά ἀποτυπωθεῖ ἀπό τόν 14ο αἰώνα, μέ παλαιότερο παράδειγμα τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα)⁹¹ καί αὐτῆς τοῦ Μουσείου Μπενάκη (τέλος τοῦ 14ου αἰώνα)⁹².

Ὁ καλλιτέχνης στήν σύλληψη τοῦ θέματος υἱοθετεῖ ἓνα κλειστό καί σφιχτό συνθετικό σχῆμα, στό ὁποῖο οἱ μορφές, μέ ἄξονα τόν μεσαῖο ἄγγελο, ἐντάσσονται στήν σκηνή ἰσόρροπα, μέ ἀνταποδοτικότητα τῶν στάσεων καί τῶν κινήσεων, πού ὑπακούουν σ' ἓνα μυστικό, μελωδικό ρυθμό, πού συνέχει τήν σύνθεση. Παράλληλα ἓνα κτήριο μέ κιονοστήριχτους κιλλίβαντες καί μέ ἀχιβαδόσχημο οὐρανό, πλαισιώνει ἁρμονικά τίς μορφές, προσδίδοντας βάθος στήν σκηνή.

Τεχνοτροπικά οἱ μορφές εἶναι ραδινές, σέ κομψές στάσεις, ἱερατικοῦ χαρακτήρα, καί χαρακτηρίζονται ἀπό πνευματική πληρότητα καί καλλιτεχνική αὐτάρχεια. Τά πρόσωπα (εἰκ. 135, 136, 320, 321, 322) εἶναι εὐγενικά μέ λεπτά χαρακτηριστικά καί ἐκλεπτυσμένο ἦθος καί ἀποδίδονται μέ μαλακή φωτισίαση σέ χαμηλούς τόνους καί γραμμικά φῶτα, χωρίς καλλιγραφική ξηρότητα, στά πλαίσια μιᾶς ἐκλεπτυσμένης καλλιτεχνικῆς τάσης στήν ζωγραφική τῆς ὕστερης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, πού προαναγγέλει τό ὕφος ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα.

Παρόμοιοι φυσιογνωμικοί τύποι μέ ἀνάλογα προσωπογραφικά καί τεχνικά χαρακτηριστικά παρατηροῦνται σέ ἔργα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου στό Μου-





σείο Ζωγραφικής Τέχνης τῆς Μόσχας (14ος αἰώνας)¹³⁵. Ἐπίσης, ἡ πτυχιολογία τῶν ἀγγέλων, παρά τὰ γεωμετρικά τερακίσματα εἶναι χρητὴ στοῦμα καὶ ἀναπτύσσεται με πλαστικότητα, ὅπως καὶ στὴν ὁμώνυμη εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη (τέλος 14ου αἰώνα)¹³⁶.

Ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαίδιου, ποὺ ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τίς λαμπρές δημιουργίες τῆς τελευταίας φάσης τῆς παλαιολογείου ζωγραφικῆς (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰώνα), στὴν συνθετικὴ σύλληψη καὶ στὴν τεχνικὴ ἐκτέλεση στάθηκε ἀσφαλῶς πρότυπο γιὰ τὴν παραγωγὴ εἰκόνων τῆς Κρητικῆς σχολῆς κατὰ τὸν 15ο αἰώνα μετὸ ἴδιο θέμα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, ἡ εἰκόνα στοῦ Μουσείου Hermitage τῆς Πετρούπολης¹³⁷ κ.ἄ.

Οἱ εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας καὶ τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ (Ἀγίας Τριάδος), μετὰ βάση τίς κοινὲς διαστάσεις, τὰ τεχνικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικά, συνάγεται ὅτι εἶναι ἔργα σύγχρονα, ὕψους γιὰ τὴν ἐποχὴ καλλιτεχνικῆς ποιότητος, προερχόμενα ἀπὸ τὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ ἐργαστήριον. Μάλιστα ἡ χαρακτηριστικὴ τυπολογικὴ συγγένεια τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας μετὰ τὴν

Εἰκ. 135 καὶ 136. Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Ὁ Ἀβραάμ καὶ ἄγγελος. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 134.

ὁμώνυμη εἰκόνα ἀρ. 169 τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν – πού προέρχεται, ὅπως εἶπαμε ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκῃ¹⁰¹ – ἐνισχύουν τὴν παράδοση γιὰ προέλευση τῶν δύο εἰκόνων τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκῃ¹⁰².

41. Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (25x17,5 ἐκ.)

Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (εἰκ. 137) εἰκονίζεται «γέρον διχαλογένης» μέ λιγοστά λευκά μαλλιά, ὅπως ἀκριβῶς περιγράφεται στὴν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ¹⁰³. Παριστάνεται ὁλόσωμος, σχεδὸν μετωπικός, μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώματος καί ἐνδεδυμένος μέ τὴν μοναχικὴ ἐνδυμασία. Φοράει ἀνοιχτοκάστανο, ποδήρη χιτῶνα καί καφεκάστανο μανδύα μέ σκουρόχρωμο ἀνάλαβο καί κουκούλιο πού πέφτει πίσω στό λαιμό. Μέ τὸ δεξιό χέρι εὐλογεῖ μπροστά στό στήθος, ἐνῶ μέ τὸ ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ τὴν ἐπιγραφή: ΒΙΟΤΙΚ(ΟΝ) ΒΟΥΛΗ(ΜΑ) ΠΑΝ ΦΥΤ(ΕΙΝ) / ΘΕΛ(Ε) ΙΣΧΙΑΝ / ΔΕ Κ(ΑΙ) ΣΥΟΠ(ΗΝ)/ΑΓΑΠΑ ΦΕΥ/Γ(ΕΙ) ΜΕΡΙΜΝΑΣ / ΙΔΟΝΑΣ ΤΟΥ / ΒΙΟΥ. Ἄν καί ἀρκετὰ γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς, πού συνοδεύει τὸν ἀπεικονιζόμενο ἅγιο, ἔχουν εἴτε ἐκπέσει, εἴτε ἀπολεσθεῖ, λόγω τῶν ἀπωλειῶν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, διακρίνουμε ἀκόμα δεξιὰ καί ἀριστερά τῆς κεφαλῆς: [Ο ΑΓ(ΙΟΣ)] ΘΕΟΔ[ΟCΙΟΣ] Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡ[ΧΗΣ].

Ὁ ἅγιος Θεοδόσιος, Καππαδόκης στὴν καταγωγή, ἀποτελεῖ μία ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικές μορφές τοῦ πρώιμου μοναχισμοῦ τῆς Παλαιστίνης. Ἡ φήμη καί ἡ προσωνομία του ὡς «Κοινοβιάρχης» ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι ὑπῆρξε ὁ κύριος διοργανωτὴς τοῦ κοινοβιακοῦ βίου στὴν Παλαιστίνη. Ἡ μνήμη του ἐορτάζεται στίς 11 Ἰανουαρίου¹⁰⁴.

Ἡ ἀπεικόνιση τῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου Θεοδοσίου τοῦ Κοινοβιάρχῃ¹⁰⁵ συναντᾶται ἤδη κατὰ τὸν 8ο – 9ο αἰῶνα σέ φύλλα τριπτύχων τοῦ Σινᾶ καί στὴν συνέχεια στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β' (Vat. gr. 1613 fol. 310)¹⁰⁶. Κατὰ τὸν 11ο αἰῶνα ἀπαντᾶ στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου καί τοῦ Ὁσίου Λουκά, καθὼς καί στίς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης¹⁰⁷, ἐνῶ κατὰ τὸν 12ο αἰῶνα παρουσιάζεται στίς τοιχογραφίες τῆς Ἀσίνου καί στὸν Ἅγιο Νεόφυτο τῆς Κύπρου¹⁰⁸. Οἱ ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου πληθαίνουν στὰ μνημεῖα τῆς παλαιολόγειας περιόδου, ὅπως στὴν Παναγία Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδας, στὸν Ἅγιο Νικήτα στό Čučer ἔξω ἀπὸ τὰ Σκόπια στὸν νάρθηκα τοῦ Ρεέ καί στὴν Dečani κ.ἄ.¹⁰⁹, ἐνῶ κατὰ τὴν μεταβυζαντινὴ περίοδο παρουσιάζεται σταθερά στίς τοιχογραφίες τῶν ἁγιορεϊτικῶν καθολικῶν καί τραπεζῶν, ὅπως στὴν Μολυβοκκλησιά, στὴν Μονὴ Ξενοφώντος, στὴν Μονὴ Διονυσίου, στὴν Μονὴ Δοχειαρίου καί στὴν Τράπεζα τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας¹¹⁰. Στὸ σύνολο τῶν παραπάνω παραστάσεων ἡ μορφή τοῦ ἁγίου ἐντάσσεται μεταξὺ ἄλλων ἁγίων μοναχῶν, ἐνῶ μεμονωμένες ἀπεικονίσεις του, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, φαίνεται νὰ ἀπουσιάζουν ἢ νὰ σπανίζουν.

Τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου εἶναι αὐτόσχημο μέ μικρά μάτια χωμένα βαθιά στίς κόγχες, πού λαμπυρίζουν, καί λεπτὰ χαρακτηριστικά στὴν ἀπόδοση τῶν ὁποίων ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς εἶναι ἀνεπαίσθητος (εἰκ. 138). Τὸ πρόσωπό του ἀποδίδεται μέ ἀνοιχτοκάστανο προπλάσμο πού διαβαθμίζεται μαλακά μέ τίς ἔντονες φωτεινὲς κηλίδες, περιορισμένες τοπικά γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, τὴν ἄκρη τῆς μύτης καί τὸ μέτωπο. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ζωγραφικοῦ χαρακτήρα μέ τὴν ἔνταση φωτός καί σκιάς καί τὸ «μυστικὸ» φῶς γύρω ἀπὸ τὰ μάτια συμβάλλει στὴν ἐκφραστικὴ ποιότητα.

Ἀνάλογη τεχνικὴ ζωγραφικοῦ χαρακτήρα μέ τὸ αὐτὸ αἰσθητικὸ καί ἐκφραστικὸ ἀποτέλεσμα ἀπαντᾶ σέ ὑστεροπαλαιολόγεια ἔργα, ὅπως εἶναι ἡ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μέ τὸν ἀπόστολο Πέτρο καί Παῦλο στὴν κυρία ὄψη (δεύτερο μισὸ 14ου αἰῶνα)¹¹¹, ἡ εἰκόνα στό British



ΒΙΟΤ.ΚΒΣ
ΑΠΛΑΦΜ
ΘΕΙΣΗΧΑ
ΔΕΚΥΝΟΠ
ΑΓΑΠΑΦ
ΓΜΕΡΙΜ
ΙΔΟΝΑΣ
ΒΙΟ



Museum του Λονδίνου με θέμα την Άναστήλωση των εικόνων (γύρω στα 1400)¹⁰⁷ και ή εικόνα του αγίου Εὐθυμίου τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (ἀρχές 15ου αἰώνα)¹⁰⁸.

Εἰδικότερα ή εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στόν εἰκονογραφικό καί στόν φυσιογνωμικό τύπο, μέ τήν ἔνταση τῆς πνευματικῆς συγκέντρωσης, καί στήν τεχνική ἀποδόσεως τοῦ προσώπου μέ τήν ποιότητα τῆς φωτοσκίασης, παρουσιάζει στενή σχέση μέ τήν εἰκόνα τοῦ αγίου Εὐθυμίου τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου. Ὡστόσο, διαφοροποιεῖται ἀπ' αὐτήν μέ τό μαλακότερο καί πλέον ζωγραφικό πλάσιμο τοῦ προσώπου, πού προσεγγίζει αὐτό τῆς εἰκόνας τοῦ Λονδίνου. Γι' αὐτόν τόν λόγο ή εἰκόνα τοῦ αγίου Θεοδοσίου τοῦ Κοινοβιάρχῃ ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου αἰώνα.

42. Εὐαγγελισμός (66x57 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 140, 354), πού εἶναι εἰκόνα προσκυνήσεως σέ διακεκριμένη θέση στό καθολικό -ή Μονή γιορτάζει τήν ἡμέρα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ- ἀντιπροσωπεύει σέ ὕψηλῃ καλλιτεχνική ποιότητα τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῶν Παλαιολόγων στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο αἰώνα στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα¹⁰⁹. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὀρθία μπροστά σέ θρόνο μέ ἐρεισίνωτο πλαισιωμένη ἀπό ἕνα ἀετωματικό κτήριο μέ κιονοστήρικτους κιλλίβαντες, πού τήν ἀναδεικνύει. Στρέφει τό πρόσωπό της πρὸς τόν ἄγγελό καί βγάζει δειλά τό δεξιό της χέρι ἀπό τό μαφόριο σέ χειρονομία λόγου, ἐνῶ στό ἀριστερό κρατάει πορφύρα. Παράλληλα στρέφει τό σῶμα πρὸς τήν ἄλλη μεριά, ἐκφράζοντας μέ τόν τρόπο αὐτό τόν φόβο ἀπό τήν παρουσία τοῦ ἀρχαγγέλου, σύμφωνα μέ τό Εὐαγγέλιο (Λουκ. 1, 29-30). Ὁ ἀρχάγγελος εἰκονίζεται νά κινεῖται μέ ἡρεμία καί μεγαλοπρέπεια πρὸς τήν Παναγία, εὐλογώντας μέ τό δεξιό χέρι καί κρατώντας στό ἀριστερό σκῆπτρο.

Τό ἀρχιτεκτονικό πλαίσιο εἶναι ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακό καί πολύπλοκο, ἀποτελούμενο ἀπό κτήρια, τοποθετημένα διαγώνια, μέ τήν παρεμβολή ενός μεσότοιχου, συμβάλλοντας ἔτσι στήν ἐντύπωση τοῦ

χώρου πού ἀναπτύσσεται σέ βάθος. Κόκκινο παραπέτασμα, σύμφωνα μέ τίς τάσεις τῆς ἐποχῆς, ἐκτείνεται στίς στέγες τῶν κτηρίων. Τό βάθος τῆς εἰκόνας, καθὼς καί τό αὐτόξυλο πλαίσιο εἶναι πορτοκαλί, σέ ἀπομίμηση χρυσοῦ, στοιχεῖο πού συνηθίζεται καί σέ ἄλλες εἰκόνες τοῦ 14ου - 15ου αἰώνα. Οἱ φωτοστέφανοι ἐπίσης εἶναι ὄχι χρυσοί, ἀλλά ρόδινοι. Ἐπιγραφές στό ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας δηλώνουν τό θέμα (Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ) καί τά πρόσωπα πού συμμετέχουν Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ ΜΗΤ(Η)Ρ Θ(ΕΟ)Υ. Ἡ εἰκόνα φέρει ἀργυρά ἐπένδυση, δύο περιόδων, ἐκ τῶν ὁποίων ή παλιότερη χρονολογεῖται στό τέλος τοῦ 14ου ἢ στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα¹¹⁰. Ἡ ὀπισθία ὀψη τῆς εἰκόνας εἶναι ἐπενδεδυμένη μέ πολύτιμο ὕφασμα διακοσμημένο μέ γεωμετρικό κόσμημα (εἰκ. 139). Ἡ ἐπένδυση αὐτή, ὄχι συνήθης σέ









Είχ. 143. Γέννηση τοῦ Προδρόμου. Τέλος 14ου-ἀρχές 15ου αἰώνα.

ΕΥΦΡΑΤΟΥ



σύμφωνα με τό εὐαγγέλιο, τό ὄνομα τοῦ υἱοῦ του: “Ἰωάννης ἐστί τό ὄνομα αὐτοῦ” (Λουκ. 1.63). Στό βάθος ὑψώνονται δύο οἰκοδομήματα ἀπό τίς στέγες τῶν ὁποίων εἶναι ἀνηρτημένο κόκκινο παραπέτασμα. Χαρακτηριστική ἐπίσης εἶναι ἡ λεπτομέρεια τοῦ μικροῦ παιδιοῦ στό παράθυρο τοῦ δεξιοῦ κτηρίου, πού σκύβει γιά νά δεῖ τό σημαντικό γεγονός τῆς Γεννήσεως τοῦ Ἰωάννου¹¹⁶. Ἐπιγραφή, δηλωτική τοῦ θέματος, στήν ἄνω πλευρά τοῦ χρυσοῦ βάθους τῆς εἰκόνας: [Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ] ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ. Ἡ εἰκόνα δέν διατηρεῖται σέ ἰδιαίτερα καλή κατάσταση, καθώς τμήματα τῆς ζωγραφικῆς, μαζί μέ τό ὑπόστρωμα, ἔχουν ἐκπέσει.

Ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου εἰκονογραφικά καί τυπολογικά συνδέεται μέ τήν καλλιτεχνική παράδοση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα¹¹⁷. Εἰδικότερα, ἡ στάση τῆς Ἐλισσάβετ, πού εἶναι ἀνακεκλιμένη καί ὄχι καθιστή, ὁ τύπος τοῦ λουτροῦ καί κυρίως τῆς μαίας μέ τό βρέφος, ἡ μορφή τῶν κτηρίων κ.ἄ. παραπέμπουν στήν Γέννηση τοῦ Προδρόμου στόν ναό τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης¹¹⁸. Ἀπό τήν ἴδια παράδοση, πού συνεχίζεται ὡστόσο καί στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα, κατάγεται ὁ τύπος τῆς μαίας, τῆς Σαλώμης καί τῶν θεραπεινίδων μέ τούς ἀχειρίδωτους χιτῶνες πού ἀφήνουν γυμνοῦς τούς βραχίονες, μέ ἓνα στρογγυλεμένο ἐξόγκωμα στήν ἄρθρωση τοῦ ὤμου¹¹⁹.

Ἀπό τεχνοτροπική ἄποψη οἱ μορφές εἶναι ραδινές, μέ ὑψηλές ἀναλογίες, μικρό κεφάλι καί διακρίνονται γιά τήν εὐγένεια τῶν στάσεων, τήν χάρη τῶν κινήσεων καί τήν ἀβρότητα τῶν χρωμάτων (εἰκ. 144). Τά πρόσωπα, πού εἶναι σαρκωμένα, ἀποδίδονται ζωγραφικά, καθώς ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς εἶναι ἀνεπαίσθητος καί ἡ φωτοσκίαση, μέ τίς λαδοπράσινες σκιές καί τήν ὠχρα πού ροδίζει στά μάγουλα, λειτουργεῖ μέ χαρακτηριστική μαλακότητα. Τό ροῦχο μέ τά περιορισμένα, τοπικά, λευκά φῶτα, πού λαμπυρίζουν, καί τίς βαθιές πτυχές εἶναι χυτό καί κυματίζει μέ χαρακτηριστική ἐκζήτηση στίς παρυφές. Ἀκόμα ἐντυπωσιάζουν οἱ διακοσμητικές λεπτομέρειες τοῦ κεντήματος στήν στρωμνή τῆς κλίνης τῆς Ἐλισσάβετ, πού πιστοποιοῦν τήν ποιότητα τῆς εἰκόνας.

Παρά τίς ἐκτεταμένες φθορές τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας τῆς εἰκόνας οἱ εἰκονογραφικοί καί φυσιογνωμικοί τύποι, οἱ ραδινές κορμοστασιές, μέ τόν λυρισμό τῶν στάσεων καί κινήσεων, τά εὐγενικά πρόσωπα, ἡ ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς, καί τά πλούσια ἀρχιτεκτονήματα ἐκφράζουν μιά ἀναβίωση εἰκονιστικῶν τύπων καί καλλιτεχνικῶν τρόπων τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς τῆς πρώτης εἰκοσαετίας τοῦ 14ου αἰώνα πού ἐκδηλώνεται στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί συνεχίζεται στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰώνα¹²⁰. Ἔτσι δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου παρουσιάζει πολλά κοινά τεχνοτροπικά στοιχεῖα μέ τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τῆς Περιβλέπτου στόν Μυστρά (1360–1370), τήν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ (εἰκ. 134) καί τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 140), τήν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τῆς Πάτμου (ἀρχές 15ου αἰώνα)¹²¹ κ.ἄ.

Συνοψίζοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως ἀποτελεῖ χαρακτηριστικό δείγμα τῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς στήν ὑστεροπαλαιολόγειο περίοδο καί εἶναι ἔργο προικισμένου ζωγράφου τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, πού συνδέεται μέ καλλιτεχνικά ἐργαστήρια τῆς πρωτεύουσας.

44–45. Τά «Νινία» τῆς βασιλίσσης Θεοδώρας

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν δύο εἰκόνες πού εἶναι γνωστές ἀπό τήν παράδοση ὡς “Νινία” τῆς βασιλίσσης Θεοδώρας¹²². Στήν σημερινή τους μορφή συνιστοῦν ἓνα δίπτυχο (εἰκ. 312), ἀποτελούμενο ἀπό τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας (εἰκ. 146, 314), πού φέρει τήν προσωνομία “Ἐλπίς τῶν ἀπελπησμένων” καί τοῦ Χριστοῦ σέ προτομή (εἰκ. 145, 313). Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού ἔχουν διαφορετικές





διαστάσεις¹²⁸, είναι τοποθετημένες σε ειδική άσημένια θήκη, την οποία έχει κάνει ο αρχιμανδρίτης Ιωάννης το 1818¹²⁹. Οι δύο εικόνες φέρουν άσημένια, ανόμοια επένδυση, με συρματερή τεχνική, που τοποθετείται στο τέλος του 14ου με αρχές του 15ου αιώνα¹³⁰.

Η Παναγία εικονίζεται σε προτομή, δεξιοκρατούσα, στον τύπο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, συνοδεύμενη από δύο σφίζοντες αγγέλους, που εικονίζονται μικρογραφικά σε προτομή στα άνω άκρα της εικόνας. Γέρνει απαλά το κεφάλι και το άκουμπά με τρυφερότητα στο μάγουλο του Χριστού. Ο Χριστός με ζαμμένο τον χιτώνα, αγκαλιάζει και ατενίζει την Παναγία, αναζητώντας την μητρική στοργή, η οποία σπέρνει την λυπημένη ματιά της στον προσκυνητή, καθώς δραματίζεται το μελλούμενο πάθος του Χριστού. Η Παναγία φοράει βαθυκόανο μαφόριο με χρυσοκοντυλιές, ενώ ο Χριστός πορτοκαλί ιμάτιο με χρυσοκοντυλιές. Το βάθος της εικόνας, όπως συνηθίζεται σε εικόνες του δεύτερου μισού του 14ου και του 15ου αιώνα, είναι πορτοκαλί, σε απομίμηση χρυσοῦ. Στο κάτω πλαίσιο της εικόνας μόλις διακρίνεται σε προτομή, σε στάση τριών τετάρτων και δέησης, γυναικεία μορφή, η οποία από την έπιγραφή που την συνοδεύει ταυτίζεται με την Άννα Φιλανθρωπινή (είκ. 210, 211). Πρόκειται για την κόρη του πρωτοστράτορος και μετά μεγάλου δούκα, Αλεξίου Δούκα Φιλανθρωπινού, η οποία το 1395 παντρεύεται τον Μανουήλ Γ', αυτοκράτορα της Τραπεζούντας (1390-1412)¹³¹. Φοράει υπόλευκο κεφαλόδεσμο και κόκκινο ιμάτιο. Δεξιά της μόλις διακρίνεται, έξιτηλος, η ακόλουθη μεγαλογράμματη έπιγραφή: + ΔΕΗΣΙΣ ΤΗΣ ΔΟΥΛΗΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΑΝΝ(ΗΣ) ΠΑΛΕΟ(Λ)ΟΓΙΝΑ(Σ) Κ[ΑΝΤΑ]ΚΟΥΖΗΝΗΣ ΤΗΣ [ΦΙΛΑΝ]ΡΩΠ(Ι)ΝΗΣ¹³².

Από εικονογραφική άποψη η εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου ανήκει σε παραλλαγή ενός τύπου της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, που βρίσκεται πολύ κοντά στο θεολογικό περιεχόμενο της Παναγίας του Πάθους, και η οποία γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα¹³³. Μάλιστα, από τα χαρακτηριστικά εικονογραφικά στοιχεία της εικόνας, που συνδέονται με την σημειολογία του Πάθους είναι το ανάστροφο πέλμα του παιδιού.

Η εικόνα της Παναγίας (είκ. 146) στον εικονογραφικό τύπο της Γλυκοφιλούσας αποτελεί πιστό αντίτυπο της Κωνσταντινοπολίτικης εικόνας του πρώτου μισού του 12ου αιώνα, της περίφημης Παναγίας του Vladimir, η οποία σήμερα βρίσκεται στην Συλλογή Tretiakov της Μόσχας¹³⁴ και η οποία στάθηκε το πρότυπο πολλών μεταγενέστερων εικόνων όχι μόνο στην Ρωσία¹³⁵.

Ο εικονιστικός τύπος της Παναγίας με τα λεπτά χαρακτηριστικά, την διακριτικά θλιμμένη έκφραση του προσώπου, που δραματίζεται το μελλούμενο πάθος του Χριστού, καθώς και ο φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού με το μικρό κεφάλι και τα φουσκωμένα μάγουλα άπαντα σε έργα του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα, όπως είναι η Παναγία Έλεούσα στο Μουσείο Hermitage της Πετρούπολης¹³⁶. Από την άλλη η μαλακότητα στην απόδοση του προσώπου, με τον λαδοπράσινο προπλάσμο και την ωχρα της σάρκας που ροδίζει, θυμίζει τρόπους που άπαντούν σε εικόνες του τέλους του 14ου αιώνα¹³⁷.

Έτσι τα έπιγραφικά στοιχεία της εικόνας και της άσημένιας επένδυσης¹³⁸, που αναφέρονται στην Άννα Φιλανθρωπινή, αλλά και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά οδηγούν σε χρονολόγηση της εικόνας της Παναγίας στο τέλος του 14ου ή στις αρχές του 15ου αιώνα.

Στην δεύτερη εικόνα ο Χριστός Παντοκράτωρ (είκ. 145, 313) εικονίζεται σε προτομή, εύλογώντας με το δεξιό και κρατώντας με το αριστερό λιθοκόσμητο κώδικα Ευαγγελίου. Φοράει κόκκινο χιτώνα και βαθυκόανο ιμάτιο. Το βάθος της εικόνας είναι, όπως και της εικόνας της Παναγίας, πορτοκαλί σε απομίμηση χρυσοῦ. Πάνω στο πορτοκαλί βάθος αποδίδεται με κόκκινο ο ένσταυρος φωτοστέφανος και η έπιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Η εικόνα φέρει επένδυση σε συρματερή τεχνική, που δέν συμπίπτει θεματικά με αυτήν της Παναγίας¹³⁹.

Είκ. 145 και 146. (Προηγούμενες σελίδες). Τά «Νινία» της βασιλίσσης Θεοδώρας. Χριστός Παντοκράτωρ (πρώτο μισό 15ου αιώνα) και Παναγία Γλυκοφιλούσα (τέλος 14ου-αρχές 15ου αιώνα).



σης στην Μονή Χιλανδαρίου¹⁴¹, όπως και οι όμοθεμες φορητές εικόνες της Παναγίας Γλυκοφιλούσας από τόν ναό της Παναγίας Γοργοεπηκόου στην Βέροια (γύρω στο 1400), της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στον ναό της Παναγίας Φανερωμένης, επίσης, στην Βέροια (περί το 1400)¹⁴², της Παναγίας Γλυκοφιλούσας από τόν Άγιο Νικόλαο στο Prilep (πρώτο μισό 15ου αιώνα), της Παναγίας Πελαγονίτισσας από την Μονή της Μεταμορφώσεως στο Zrze (1421–1422) σήμερα στά Σκόπια¹⁴³, της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο Prizren (μέσα 14ου αιώνα)¹⁴⁴ και της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο Σινά (αρχές 15ου αιώνα)¹⁴⁵, ίσως από την Μακεδονία, κ.ά.

Στίς περισσότερες από τίς παραπάνω απεικονίσεις ή Παναγία δέν φέρει ή δέν διασώζει προσωινμία. Ή προσωινμία Πελαγονίτισσα, μέ την όποία ό εικονογραφικός αυτός τύπος της Παναγίας είναι γνωστός στην βιβλιογραφία, άπαντά μόνο στην τοιχογραφία του Staro Nagoričino και στην εικόνα από την Μονή Μεταμορφώσεως στο Zrze του Prilep¹⁴⁶. Σέ άλλες τρείς φορητές εικόνες του αυτού εικονογραφικού τύπου –στίς όποιες σώζεται ή προσωινμία της Παναγίας– της Μονής Ξενοφώντος, της Μονής Χιλανδαρίου και



Είχ. 147. Παναγία Γλυκοφιλούσα. Γύρω στά 1400.

Είχ. 148. Παναγία Γλυκοφιλούσα. Λεπτομέρεια τής είχ. 147.



τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Φανερωμένης στήν Βέροια, ἡ Παναγία συνοδεύεται ἀντίστοιχα μέ τήν προσω-
μία «Κεχαριτωμένη», «Ἀβραμιώτισσα» καί «Λοιμητζιστινή»¹⁴⁷.

Ἀπό τεχνική ἄποψη, παρά τήν κακή διατήρηση, τό ἐνιαῖο πλατύ πλάσιμο τῆς ρόδινης σάρκας, χωρίς
τονικές διαβαθμίσεις, μέ τίς κοφτές λαδοπράσινες σκιές καί τά λιγοστά διακριτικά φῶτα, πού διαγρά-
φουν ἀνεπαίσθητα τόν καρπό καί τίς ἀρθρώσεις, χωρίς ἰδιαίτερο τονισμό τῆς μυολογίας (εἰκ. 148) πού
παρατηρεῖται σέ ἄλλες εἰκόνες, καθώς καί ὁ περιορισμός τοῦ σωματικοῦ ὄγκου τοῦ Χριστοῦ συνδέουν
τήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ ἔργα πού χρονολογοῦνται στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο
αἰώνα. Ἀντιπροσωπευτική περίπτωση εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Πελαγονίτισσας στόν ναό τῆς Πανα-
γίας Γοργοεπηκόου στήν Βέροια (γύρω στό 1400) καί ἡ εἰκόνα ἀπό τήν Μονή Μεταμορφώσεως στό Ζίτσε
κοντά στό Prilep τῆς μεζονος Μακεδονίας (1421-1422)¹⁴⁸.

Συνοψίζοντας, ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, παρά τήν κακή διατήρηση, συνιστᾷ ἕνα ἐξέχον ἔργο
τῆς ὑστεροπαλαιολογείου περιόδου καί ἀντιπροσωπεύει γύρω στό 1400 μέ τήν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς
του, τήν ἀβρότητα τῆς γυμνῆς σάρκας, τά χυτά, καλοσχεδιασμένα δάκτυλα καί τήν λαμπρή ἐπεξεργασία
τοῦ ρούχου τήν παραγωγή ἐργαστηρίου ἐνός ἐξέχοντος καλλιτεχνικοῦ κέντρου, ἴσως τῆς Θεσσαλονίκης.

47. Χριστός Παντοκράτωρ (33,5x23 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα ὁ Χριστός ἀποδίδεται στόν καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση εἰκονογραφικό τύπο τοῦ
Χριστοῦ Παντοκράτορα (εἰκ. 149). Ὁ Χριστός εἰκονίζεται στηθαῖος, μετωπικός, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ
σώματος καί τῆς κεφαλῆς πρὸς τά δεξιά καί τοῦ βλέμματος πρὸς τά ἀριστερά. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρα-
τάει κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου, πού σώζεται μόνο τό ἀποτύπωμά του, καθ' ὅσον ἔφερε ἐπένδυση, ἐνῶ
μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας καί τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου εἶναι καλυμμένη
μέ τό ὕφασμα τῆς προετοιμασίας, πάνω στό ὁποῖο δέν ὑπάρχουν ἴχνη χρώματος. Αὐτό σημαίνει ὅτι τό
βάθος τῆς εἰκόνας καί ἡ ἐπιφάνεια τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου ἦταν ἐξαρχῆς καλυμμένα μέ ἐπένδυση, ἡ
ὁποία ἔχει ἀπωλεσθεῖ.

Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας δέν εἶναι καλή. Τό ξύλο εἶναι σαρακοφαγωμένο καί ἔχει
ὑποστεῖ ἀποτμήσεις τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου. Ἐπίσης, ἡ ζωγραφική ἔχει ἐκπέσει κατὰ τόπους στό σῶμα,
παρασύροντας καί μεγάλο τμῆμα τῆς παλάμης τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τό
μακρόστενο πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ καί τήν διχαλωτή γενειάδα, τήν θερμή ὥχρα τῆς πλατιᾶς σάρκας, πού
διαβαθμίζεται μαλακά, μέ τίς ἀνοιχτοπράσινες σκιές περιορισμένες σέ ἔκταση, τίς κόκκινες ἐπιφάνειες
στό μέτωπο, στό μάγουλο καί στό λαιμό, πού θερμαίνουν τήν σάρκα, τά λεπτά φῶτα πού ἀναπτύσσο-
νται ἀκτινωτά καί περιορίζονται τοπικά στό μέτωπο καί κάτω ἀπό τά μάτια, συνεχίζει φυσιολογικούς
τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, ἀνά-
λογους μ' αὐτοῦς τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῆς Ρόδου (δεύτερο μισό 14ου
αἰώνα)¹⁴⁹.

Ἰδιαίτερα, ὥστόσο, στενὴ εἶναι ἡ καλλιτεχνική σύνδεση μέ ἔργα στό πέρασμα ἀπό τόν 14ο στόν 15ο
αἰώνα, ὅπως μέ τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (γύρω στά
1400)¹⁵⁰. Κοινά στοιχεῖα ἀνάμεσα στίς δύο εἰκόνες, τό μαλακό, ἐπίπεδο σχεδόν πλάσιμο τοῦ προσώπου,
μέ τά διακριτικά γραμμικά φῶτα, πού ἀποδίδει τήν μορφή ἐκφραστικά γαλήνια.



48. Οἱ ἅγιοι πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας (40x61,5 ἐκ.)

Σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τοῦ βίου τους¹⁵¹ οἱ ἅγιοι Ἀκίνδυνος, Πηγάσιος καί Ἀνεμπόδιστος, πού ἔζησαν στήν Περσία τόν 4ο μ.Χ. αἰώνα, εἶχαν ἀσπασθεῖ τόν Χριστιανισμό καί δίδασκαν τήν νέα πίστη. Ὄταν τό πληροφορήθηκε ὁ βασιλεὺς τῶν Περσῶν Σαπόρ ὁ Β' (311–380) τοὺς συνέλαβε καί τοὺς ἐπέβαλε σέ διάφορα μαρτύρια. Ὡστόσο, κάθε φορά μέ τήν θεία ἐπέμβαση σώζονταν. Τότε, προσεῖλκυσαν στήν ὀρθή πίστη τόν στρατιώτη Ἀφθόνιο, τόν ὁποῖον οἱ Πέρσες θανάτωσαν μέ ἀποκεφαλισμό, ὅπως καί τόν συγχλητικό Ἐλπιδηφόρο καί πλῆθος λαοῦ. Τελικῶς, τοὺς ἔρριξαν σέ κάμινο, μαζί μέ ἄλλους χριστιανούς, ὅπου καί ἔλαβε τέλος τό μαρτύριό τους. Ἡ μνήμη τους ἐορτάζεται τήν 2α Νοεμβρίου.

Οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας, Ἀκίνδυνος, Ἀνεμπόδιστος, Πηγάσιος, Ἀφθόνιος καί Ἐλπιδηφόρος στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παριστάνονται κατά παράταξη ὁλόσωμοι καί μετωπικοί σέ μία εἰκόνα ὀριζόντιου σχήματος μέ πλατύ αὐτόξυλο πλαίσιο (εἰκ. 151). Τό συγκεκριμένο σχῆμα εἰκόνας συνηθίζεται γιά τήν ἀπεικόνιση ἀντίστοιχων ὁμάδων ἁγίων, ὅπως οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Σεβάστειας¹⁵², ἀλλά καί γιά τήν ἀπεικόνιση πάνω ἀπό τρεῖς σέ ἀριθμό στρατιωτικῶν ἁγίων¹⁵³ ἢ καί ἁγίων μοναχῶν¹⁵⁴.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τοῦ ξύλου δέν εἶναι ιδιαίτερα καλή. Παρατηροῦνται κατά τόπους ἀπολείψεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφανείας, ἐνῶ στό αὐτόξυλο πλαίσιο οἱ φθορές εἶναι ιδιαίτερα σημαντικές. Τό ὀριζόντιο πλαίσιο ἔχει καταστραφεῖ, ἐνῶ στά ὑπόλοιπα παρουσιάζεται τοπικά ἔκπτωση τοῦ ὑποστρώματος πού ἔχει παρασύρει καί τήν ζωγραφική. Παρατηρεῖται, ἐπίσης, ρηγμάτωση τοῦ ξύλου σ' ὅλο τό πλάτος τῆς εἰκόνας, τῆς ὁποίας τό βάθος εἶναι ὠχροκίτρινο, σέ ἀπομίμηση χρυσοῦ καί τό ἔδαφος πράσινο.

Πρῶτος ἀριστερά, ὁ ἅγιος Ἀκίνδυνος εἰκονίζεται νέος καί ἀγένειος (εἰκ. 151), στήν συνέχεια ὁ ἅγιος Ἀνεμπόδιστος μέ μακριά καστανά μαλλιά καί γενειάδα (εἰκ. 152), ἐνῶ τρίτος ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Πηγά-

Εἰκ. 150. Οἱ ἅγιοι πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας. Γύρω στά 1400.

Εἰκ. 151. Ὁ ἅγιος Ἀκίνδυνος. Α. Μονή Βατοπαιδίου. 150





σιος μέ γκρίζα κόμη καί γένι. Δίπλα του παριστάνεται ὁ ἅγιος Ἀφθόνιος, γέρων μέ κοντή σγουρή γενιάδα, ἐνῶ τελευταῖος στά δεξιά εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Ἐλπιδηφόρος, νέος, ἀγένειος μέ μακριά καστανά μαλλιά. Καί οἱ πέντε ἅγιοι φοροῦν ποδῆρες ἔνδυμα μέ ἐπιράμματα στίς παρυφές καί μανδύα πού πορπώνεται μπροστά στό στήθος καί ἀναδιπλώνεται πάνω στό δεξιό τους ὦμο. Μέ τό δεξιό τους χέρι φέρουν μπροστά στό στήθος σταυρό μαρτυρίου, ἐνῶ τό ἀριστερό καλύπτεται ἢ προβάλλεται, ἀνά περίπτωση, μέσα ἀπό τόν μανδύα. Οἱ πέντε ἅγιοι, συνοδεύονται ἀντίστοιχα ἀπό τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: [Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΚΙΝ]ΔΗΝΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΝΕΜΠΟΔΙΣΤΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΠΥΓΑΣΙΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΑΦΘΟΝΙΟΣ, Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΛΠΙΔΙΦΟΡΟΣ.

Κατά τήν μεσοβυζαντινή περίοδο, οἱ πέντε μάρτυρες τῆς Περσίας¹⁵⁵ ἀπεικονίζονται στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου Β', στίς τοιχογραφίες τοῦ Tokali Kilise στήν Καππαδοκία καί στήν συνέχεια στά ψηφιδωτά τοῦ νάρθηκα τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά καί τῆς Μονῆς Δαφνίου¹⁵⁶, ἐνῶ κατά τήν παλαιολόγεια περίοδο ἀπαντοῦν στό Πρωτάτο, στά ψηφιδωτά τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη¹⁵⁷ κ.ἄ. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ πῶς μεταξύ τῶν παραπάνω παραστάσεων, τῆς περιγραφῆς τῆς Ἑρμηνείας τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ¹⁵⁸ καί τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου δέν ὑπάρχει πάντοτε συμφωνία στήν ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν ἁγίων.

Ἀπό τυπολογική ἄποψη οἱ μορφές εἶναι μικρόσωμες, λεπτές καί ἐπίπεδες, χωρίς τονισμό τοῦ σωματικοῦ ὄγκου, παρά μόνο τοπικά στό γόνατο. Σ' αὐτό συμβάλλει καί ἡ πτυχολογία πού ἀποδίδεται μέ κάθετες, εὐθύγραμμες πτυχές, ἐνῶ φωτεινές γραμμές ὀρίζουν τά στενά, σχεδόν παράλληλα ἐπίπεδά τῆς ἢ τίς κατά τόπους πτυχώσεις. Στά ἐνδύματα ἐντυπωσιάζουν οἱ ἔντονοι χρωματικοί συνδυασμοί τοῦ ἀνοιχτοκάστανου μέ τό πράσινο, τοῦ ἀνοιχτοκύανου μέ τό μελιτζανί καί τοῦ βαθυκύανου μέ τό ἀνοιχτόκόκκινο. Ἀνάλογες τάσεις στήν ἀπόδοση τῶν μορφῶν παρατηροῦνται στήν ζωγραφική μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Μικροῦ στήν Βέροια, τῶν Ἀγίων Τριῶν στήν Καστοριά (1401) κ.ἄ.¹⁵⁹

Τά πρόσωπα εἶναι μακρόστενα, μέ κυρίαρχο ρόλο τῆς γραμμῆς στήν διαγραφή τοῦ περιγράμματος καί τῶν χαρακτηριστικῶν καί τῆς θερμῆς ὥχρας, πού καλύπτει καί διαχέεται στήν σάρκα. Παράλληλα, παρατηρεῖται διακριτική χρήση τοῦ κόκκινου χρώματος στίς παρειές, στά χεῖλη, στίς ἄκρες τῆς μύτης καί στά μάτια, ἐνῶ λιγοστές, ζυγρές, φωτεινές πινελιές, πάνω σέ ἐνιαῖο χρωματικό βάθος, ζωντανεύουν τήν μορφή καί δίνουν τήν ἐντύπωση τῆς μυστικῆς διαφάνειας (εἰκ. 151, 152).

Ἡ τεχνική αὐτή μέ τά ἐλεύθερα ἢ γραμμικά, ἄλλοτε, φῶτα πάνω σέ ἐνιαῖο χρωματικό βάθος, γνωστή ἤδη σέ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα, εἶναι οἰκεία στήν ζωγραφική τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Παρατηρεῖται στήν εἰκόνα τῆς ἁγίας Μαρίας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (γύρω στά 1400)¹⁶⁰, στίς εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἀπό τήν Μονή τοῦ Marko (γύρω στά 1400-1405) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας¹⁶¹, σήμερα στά Σκόπια, στήν Παναγία Πελαγονίτισσα ἀπό τήν Μονή τοῦ Zrze (1421-1422)¹⁶², σήμερα στά Σκόπια, ὅπως καί στήν εἰκόνα τῶν Πέντε μαρτύρων τῆς Σεβαστείας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στά 1400)¹⁶³ κ.ἄ. Μάλιστα, χαρακτηριστικός εἶναι ὁ σύνδεσμος, προσωπογραφικός, τεχνικός καί ἐκφραστικός, ἀνάμεσα στόν ἅγιο Ἀκίνδυνο τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τόν ἅγιο Αὐξέντιο τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου.

Μετά τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τίς λεπτές, κομψές, ἄσαρκες καί ἱερατικές στήν στάση μορφές τῶν ἁγίων, τήν εὐχυμη ἀβρότητα τῆς σάρκας τοῦ προσώπου μέ τό μυστικό φῶς καί τήν γαλήνια ἐκφραση πνευματικῆς πληρότητας ἀπό τήν ἐπιτέλεση τοῦ καθήκοντος καί τήν καρποφορία τοῦ πνευματικοῦ ἀγώνα, ἀποτελεῖ ἀντιπροσωπευτικό ἔργο ὕστεροπαλαιολογείας ζωγραφικῆς γύρω στά 1400 ἢ στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα.



49. Οἱ ἅγιοι Μηνᾶς, Ἑρμογένης καὶ Εὐγγραφος (39x37 ἐκ.)

Οἱ ἅγιοι Ἑρμογένης καὶ Εὐγγραφος ἀπεικονίζονται ἐκατέρωθεν ἑνὸς ἁγίου (εἰκ. 153), ὁ ὁποῖος παρὰ τὴν ἀπώλεια τῆς συνοδευτικῆς ἐπιγραφῆς πού προκάλεσε ἡ κάθετη ρωγμὴ τῆς εἰκόνας, μπορεῖ νὰ ταυτισθεῖ ἀσφαλῶς μέ τόν ἅγιο Μηνᾶ τόν Καλλικέλαδο πού συνεορτάζει μέ τούς παραπάνω στίς 10 Δεκεμβρίου¹⁵⁴.

Σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τοῦ βίου τους¹⁶⁵ ὁ ἅγιος Μηνᾶς ἐστάλη στήν Ἀλεξάνδρεια τῆς Αἰγύπτου ἀπό τόν αὐτοκράτορα Μαξιμιανό (286–305) ἢ τόν Μαξιμῖνο (311–313), μέ σκοπό νὰ συμφιλιώσῃ τούς ἀλληλοσπαρασσομένους κατοίκους. Ἐκεῖ, ἀφοῦ ἐξετέλεσε τὴν ἀποστολή του, ἐξεδήλωσε τὴν πίστη του.

Εἰκ. 153. Οἱ ἅγιοι Ἑρμογένης, Μηνᾶς καὶ Εὐγγραφος. Γύρω στά 1400.

Εἰκ. 154. Ὁ ἅγιος Μηνᾶς. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 153.



Τότε, ο αυτοκράτωρ απέστειλε για να τον μεταπείσει τον ἑπαρχο Ἑρμογένη, ὁ ὁποῖος, ὡστόσο, ἀσπάστηκε τὸν χριστιανισμό καὶ χειροτονήθηκε ἐπίσκοπος. Μετά ἀπ' αὐτό ὁ αυτοκράτωρ διέταξε νὰ τοὺς θανατώσουν με ἀποκεφαλισμό. Μαζί με τὸν Μηνᾶ καὶ τὸν Ἑρμογένη θανατώθηκε καὶ ὁ νοτάριος τοῦ Μηνᾶ, Εὐγραφος.

Ἀριστερά στὴν εἰκόνα ὁ ἅγιος Ἑρμογένης παριστάνεται με γκρίζα μαλλιά καὶ γενειάδα¹⁶⁶, φοράει ἀρχιερατικὰ ἐνδύματα, ὡς ἐπίσκοπος Ἀλεξανδρείας, ἐνῶ στὰ χέρια του κρατᾷ σταυρό μαρτυρίου καὶ κλειστό κώδικα εὐαγγελίου. Δεξιὰ καὶ ἀριστερά τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου διαβάζουμε Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΡΜΟΓΕΝΗΣ. Στὸ κέντρο ὁ ἅγιος Μηνᾶς (εἰκ. 154) ἀπεικονίζεται με τὰ συνήθη προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά, τὴν γκρίζα κοντὴ σγουρὴ γενειάδα καὶ κόμη¹⁶⁷. Φοράει ποδὴρη, χειριδωτὸ χιτῶνα με ἐπιράματα στὶς παρυφές, ἐνῶ μπροστὰ στὸ στήθος δένεται με πόρπη ἑνας μανδύας ποὺ ἀναδιπλώνεται στοὺς ὤμους. Με τὸ δεξιὸ του χέρι ὑψώνει σταυρό μαρτυρίου, ἐνῶ στὴν κεφαλὴ φέρει διάλιθο διάδημα. Ἀπὸ τὴν συνοδευτικὴ ἐπιγραφή σώζεται μόνο ἡ ἀρχὴ τῆς, Ο ΑΓ(ΙΟC), στὰ ἀριστερά τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου. Ὁ ἅγιος Εὐγραφος (εἰκ. 155) ἀποδίδεται νέος, ἀγένειος με πλούσια σγουρὰ μαλλιά¹⁶⁸, ἐνῶ φοράει παρόμοια ἐνδυμασία με αὐτὴ τοῦ ἁγίου Μηνᾶ. Με τὸ δεξιὸ χέρι κρατᾷ σταυρό ἐνῶ στὴν κεφαλὴ φέρει διάλιθο διάδημα. Τὸν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΕΥΓΡΑΦΟC.

Ἡ συναπεικόνιση τῶν τριῶν ἁγίων ἀπαντᾷ σὲ σειρά βυζαντινῶν μνημείων, ὅπως στὸ Tokali Kilise στὴν Καππαδοκία καὶ στὴν Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη¹⁶⁹. Ἀξίζει, ὡστόσο, νὰ σημειωθεῖ πὺς ἡ ἀπεικόνισή τους δὲν ἀκολουθεῖ πάντοτε σταθερὰ εἰκονογραφικὰ χαρακτηριστικά¹⁷⁰, καθὼς ὁ ἅγιος Μηνᾶς ὁ Καλλικέλαδος ἀποδίδεται ἄλλοτε με ὀξύληκτη γενειάδα, ὅπως στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου, ἢ με φαλάκρα ὅπως στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, ἐνῶ δὲν λείπουν καὶ οἱ περιπτώσεις ὅπου ὁ ἀγένειος ἅγιος Εὐγραφος ἀποδίδεται με μικρὴ γενειάδα, ὅπως στὴν παράσταση τοῦ Staro Nagoričino¹⁷¹.

Τυπολογικὰ οἱ μορφές εἶναι λεπτές, σχεδὸν ἄσαρκες, με στενοὺς ὤμους, μικρὰ κεφάλια καὶ διακριτικὴ ὑποδήλωση τοῦ σωματικοῦ ὄγκου μόνο στοὺς μηρούς καὶ στὰ γόνατα. Ἡ φαινομενικὴ ἀκίνησις τῆς παρατακτικῆς διάταξης τῶν μορφῶν φαιδρύνεται με ἀνεπαίσθητες στάσεις καὶ κινήσεις, ποὺ δημιουργοῦν μία μυστικὴ ἐπικοινωνία μεταξύ τῶν ἀπεικονιζομένων προσώπων.

Ἡ πτυχολογία στοὺς χιτῶνες καὶ στοὺς μανδύες ἀναπτύσσεται σὲ εὐρυθμὰ, ἐπίπεδα σχήματα, ποὺ πέφτουν με μνημειακὴ βαρύτητα, δωρικοῦ τύπου. Τὰ χρώματα, ἐπίσης, ὅπως καὶ οἱ χρωματικοὶ συνδυασμοί, εἶναι ζωηρά καὶ ἔντονα στὸν ἅγιο Μηνᾶ καὶ Εὐγραφο, ἐνῶ στὸν ἅγιο Ἑρμογένη εἶναι βαθύτονα.

Τὰ πρόσωπα, ποὺ εἶναι μακρόστενα, σχεδιάζονται με διακριτικὴ χρῆση τῆς γραμμῆς καὶ τῆς φωτοσκίασης στὴν διαγραφὴ τῶν χαρακτηριστικῶν (εἰκ. 154, 155). Ἡ σάρκα ἀποδίδεται με τὴν χρῆση λαδοπράσινου γιὰ τίς σκιές, ποὺ διαβαθμίζονται μαλακὰ με τίς φωτεινές ἐπιφάνειες ποὺ ροδίζουν ἀνεπαίσθητα στὶς παρειές. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ποὺ ἀποδίδει με ζωγραφικὰ εὐχυμο τρόπο τὴν σάρκα τοῦ προσώπου ἀπαντᾷ, ἐπίσης, σὲ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα τῆς Μακεδονίας, ὅπως στὸν διάκοσμο τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Μουζάκη Καστοριάς (1383-1384)¹⁷².

Ἐπίσης, ἡ ἀμελὴς βοστρυχωτὴ ἀπόδοση τῆς κόμης τοῦ ἁγίου Εὐγράφου προσεγγίζει τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἰδίας περιόδου με χαρακτηριστικὸ δείγμα τοιχογραφίες ἑνὸς τῶν ζωγράφων ποὺ ἔργαστηκαν στὸ τέλος τοῦ 14ου αἰῶνα με ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα στὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Φωτίδας στὴν Βέροια¹⁷³.

Συμπερασματικὰ, οἱ λεπτές σχεδὸν ἄσαρκες μορφές τῶν ἁγίων, ὁ ζωγραφικὸς χαρακτήρας στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων καὶ ἡ ἐκφραστικὴ ἔνταση κατατάσσουν τὴν εἰκόνα στὴν παραγωγὴ ἑνὸς ἐργαστηρίου μιᾶς πόλεως τῆς Μακεδονίας, ἴσως τῆς Καστοριάς, στὸ πέρασμα ἀπὸ τὸν 14ο στὸν 15ο αἰῶνα.





Σ
(ειχ.
ση τι
δημι
αυτο
ρες.

τος
πάθ
ει γ

κεφ
δεξ
τα.
χέρ

ένο
κα
κό
ΣΑ

σχ
ζω
τή
Χρ

μ
κα
δι
γ
α
σ
ά
ά

ε
φ

Εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα

50. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα (59,5x58 ἐκ.)

Α' ὄψη: Παναγία Ἐλεούσα

Β' ὄψη: Παναγία Ὁδηγήτρια

Στὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου εἰκονίζεται στὴν κυρία ὄψη ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια (εἰκ. 156) μέ τὴν προσωνυμία Ἐλεούσα καὶ στὴν δευτερεύουσα ὄψη (εἰκ. 157) μεταγενέστερη ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (17ος αἰώνας). Δέν πρόκειται, δηλαδή γιὰ μίαν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ποὺ δημιουργήθηκε ἐξ ἀρχῆς μέ τὴν μορφή αὐτή, ἀλλὰ γιὰ μίαν ψευδεπίγραφη ποὺ ἀπέκτησε δύο ὄψεις τοῦ αὐτοῦ θέματος μέ τὴν ἐπανάληψη σέ μεταγενέστερη ἐποχὴ τοῦ ἀρχικοῦ θέματος, ποὺ εἶχε ὑποστῇ φθορές, στὴν ὀπισθία ὄψη τῆς εἰκόνας².

Στὴν κυρία ὄψη ἡ Παναγία εἰκονίζεται σέ προτομή ἀριστεροκρατούσα, μέ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καὶ τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸν Χριστό, ἐνῶ μέ τό βλέμμα της φαίνεται νά ὁραματίζεται τό μελλούμενο πάθος του. Στό ἀριστερό χέρι κρατᾷ τὸν Χριστό, ἐνῶ τό δεξιό τό ὑψώνει σέ χειρονομία ἰκεσίας. Φοράει γαλαζωπό χιτῶνα καὶ ἀνοιχτοκόκκινο ἱμάτιο μέ χρυσή παρυφή.

Ὁ Χριστός εἰκονίζεται μέ ὄρθιο τό κορμί στὴν ἀγκυαλιὰ τῆς Παναγίας, πρὸς τὴν ὁποία ὑψώνει τό κεφάλι του, ἀναζητώντας τὴν μητρική στοργή. Μέ τό ἀριστερό χέρι κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει λευκό χιτῶνα μέ ταινίες στούς ὤμους, διακοσμημένο μέ τρίλοβα ἀνθικά κοσμήματα, καὶ ἱμάτιο μέ χρυσοκονδυλιές ποὺ τυλίγεται στὴν μέση καὶ πέφτει μέ πλούσιες πτυχές στό ἀριστερό χέρι τῆς Παναγίας.

Τό βάθος τῆς εἰκόνας, ὅπως συνηθίζεται σέ παλαιολόγια ἔργα, εἶναι ἀνοιχτό πράσινο³ καὶ ὄχι χρυσό, ἐνῶ οἱ φωτοστέφανοι χρυσοκίτρινοι. Ἡ Παναγία καὶ ὁ Χριστός συνοδεύονται ἀντίστοιχα μέ τίς ἀκόλουθες ἐπιγραφές: ΜΗΤΗΡ Θ(ΕΟ)Υ Ἡ ΕΛΕΟΥΣΑ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικὰ καλή μέ διάσπαρτες ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας καὶ ἐκτεταμένη ἀπώλεια τῆς ζωγραφικῆς στό κάτω τμήμα τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ.

Στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ μίαν παραλλαγή τοῦ καθιερωμένου ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ ιδιαίτερα διαδεδομένου εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τὸν ὁποῖο σπάει ἡ αὐστηρή μετωπικότητα τῶν μορφῶν καὶ ἀνάμεσα στὴν Παναγία καὶ τὸν Χριστό ἀναπτύσσεται μίαν ἀνθρώπινη τρυφερή σχέση, ποὺ ἐκφράζεται μέ ἀμοιβαία στροφή τοῦ σώματος καὶ τῆς κεφαλῆς.

Ἡ προσωνυμία «Ἐλεούσα» ποὺ συνοδεύει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, σύμφωνα μέ τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνας⁴, συνιστᾷ ἰδιό-



Εἰκ. 156. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα. Α' ὄψη: Παναγία Ἐλεούσα. Ἀρχές 15ου αἰώνα.

Εἰκ. 157. Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα. Β' ὄψη: Παναγία Ὁδηγήτρια. 17ος αἰώνας.

τητα της Παναγίας, καθώς ανταποκρίνεται με εὐσπλαγχνία στις ήκεσις τῶν πιστῶν καὶ μεσιτεύει στὸν Χριστὸ γιὰ τὴν σωτηρία τους. Ἔτσι, ἡ προσωνομία αὐτὴ χρησιμοποιεῖται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο μετὰ τὸν ὁποῖο ἀπεικονίζεται σὲ τοιοχογραφίες καὶ φορητὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα μετὰ παλαιότερη ἀπεικόνιση μίᾱ εἰκόνα ἀπὸ τὸ Κτῆμα τῆς Πάφου στὴν Κύπρο (13ος αἰῶνας)⁵. Ἀπαντᾷ ἐπίσης σὲ ἀπεικονίσεις, κυρίως τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, στὴν Μακεδονία καὶ στὴν μεσαιωνική Σερβία τοῦ 14ου αἰῶνα, ὅπως καὶ σὲ φορητὲς εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα⁶.

Τὰ προσωπογραφικά καὶ τυπολογικά χαρακτηριστικά τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ ανταποκρίνονται σὲ φυσιογνωμικοὺς τύπους ποὺ εἶναι τοῦ συρμοῦ στο τέλος τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα. Μεταξὺ ἄλλων παραδειγμάτων ἀναφέρω τὴν Παναγία Γλυκοφιλούσα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (ἀρχές 15ου αἰῶνα), τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Συλλογῆς τῆς Μητροπόλεως Βεροίας (τέλος 14ου – ἀρχές 15ου αἰῶνα), τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὴν Μονὴ τοῦ Marko, σήμερα στο Μουσεῖο Σκοπίων κ.ἄ⁷.

Ἡ τεχνικὴ ἐπίσης μετὰ τὸ ἐνιαῖο λαδοπράσινο χρῶμα ποὺ διαχέεται στο πρόσωπο καὶ στὰ χέρια μετὰ ἀνεπαίσθητη τονικὴ διαβάθμιση, ὅπως καὶ τὰ καλλιγραφικῆς ξηρότητας γραμμικά φῶτα γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, τὴν μύτη καὶ τὸν λαιμὸ ἀπαντᾷ σὲ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολογεῖου περιόδου ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας, ὅπως στὶς εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἀπὸ τὴν Μονὴ τοῦ Marko (γύρω στὰ 1400–1405) τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας⁸, σήμερα στο Μουσεῖο Σκοπίων, στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας⁹, στὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου Διασορίτη (δεύτερο τρίτο 15ο αἰῶνα)¹⁰ τοῦ Μουσείου Pushkin τῆς Μόσχας, ἴσως ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος κ.ἄ.

Μετὰ τὰ παραπάνω ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσης εἶναι ἔργο ἐπαρχιακοῦ ἐργαστηρίου τῆς Μακεδονίας, ἐνδεχομένως τῆς Βεροίας, τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα.

51. Εὐαγγελισμός (128x65 ἐκ.)

Τὸ βημόθυρο –στὴν σημερινή του μορφή– μετὰ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (εἰκ. 158, 159) εἶναι κομμένο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές προκειμένου στὰ νεώτερα χρόνια νὰ προσαρμοστεῖ στὴν νέα του χρῆση ὡς βημοθύρου στο τέλος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου στὸν Πύργου τῆς βιβλιοθήκης τῆς

Μονῆς. Στὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἡ Παναγία εἰκονίζεται μπροστά σέ θρόνο χωρίς πλάτη, στραμμένη πρὸς τὸν ἀρχάγγελο Γαβριήλ, νά κρατάει μέ τὸ ἀριστερό της χέρι τὴν πορφύρα καί τὸ ἀδράχτι καί νά ἀπλώνει διστακτικά τὸ δεξιό της χέρι, πού μόλις ξεπροβάλλει ἀπὸ τὸν χιτῶνα της, σέ ἔκφραση φόβου καί ἐκπληξης (Λουκ. 1. 29-30). Φοράει βαθυγάλανο ἱμάτιο καί καστανό μαφόριο μέ χροσσωτές ἀπολήξεις. Ἀριστερά ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ σέ βηματισμό πρὸς τὴν Παναγία καί χειρονομία λόγου τῆς ἀναγγέλλει τὴν θεία ἐνσάρκωση. Φοράει γαλαζωπό χιτῶνα μέ πορτοκαλόχρσο σημεῖο καί λαδοπράσινο ἱμάτιο. Τό βάθος τοῦ βημοθύρου εἶναι λαχανί καί τῶν φωτοστεφάνων πορτοκαλί.

Στό βημόθυρο ἐπαναλαμβάνεται ἓνας παραδεδομένος ἀπὸ τὸν 10ο - 11ο αἰώνα εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὁ ὁποῖος γίνεται ιδιαίτερα προσφιλὴς στοὺς κρητικούς ζωγράφους τοῦ 15ου καί τοῦ 16ου αἰώνα¹¹.

Οἱ μορφές, παρά τὴν μερική καταστροφή τους, εἶναι ψηλές καί ρωμαλέες μέ σωματικό ὄγκο. Ἡ πτυχολογία στὴν Παναγία ἀναπτύσσεται σέ πλατιά ἐπίπεδα στό μαφόριο, ἐνῶ στὸν χιτῶνα πέφτει μέ κάθετες, βαριές πτυχές. Στὸν ἀρχάγγελο Γαβριήλ τὰ ιδιαίτερα φαρδιά ρούχα, πού δίνουν ιδιαίτερη ἔμφαση στό σωματικό ὄγκο καί μάλιστα γύρω ἀπὸ τοὺς γοφούς, ἀποδίδονται μ' ἓνα πλέγμα σκληρῶν γραμμῶν καί φωτεινῶν ἐπιπέδων μέ ἀνταύγειες, πού θυμίζουν τρόπους τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 15ου αἰώνα¹².

Στά πλατιά πρόσωπα τῆς Παναγίας καί τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριήλ (εἰκ. 160) οἱ περιορισμένες λαδοπράσινες σκιές καί ἡ ἐνιαία ὥχρα τῆς σάρκας, πού ροδίζει στά μάγουλα καί στά χεῖλη, ἀποδίδει τὸν ὄγκο μέ τρόπο πλαστικό, ἐνῶ παράλληλα παρατηρεῖται ἄψογη καί καλλιγραφική, γραμμικοῦ χαρακτήρα, διατύπωση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, τῶν φώτων, πού εἶναι περιορισμένα τοπικά, καθὼς καί τῶν βοστρύχων τῆς πλούσιας κόμης.

Σέ ἐπίπεδο φυσιογνωμικό καί τεχνοτροπικό οἱ μορφές τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἀναγνωρίζονται σέ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου καί τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Ἐτσι ἡ Παναγία συνδέεται στενά μέ τὴν Παναγία τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Tretiakov τῆς Μόσχας, ἔργο πού ἐστάλη στὴν Μόσχα ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στά 1387-1395, ἐνῶ ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ μέ τοὺς ἀγγέλους τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τοῦ Rubliev, ἔργο πού χρονολογεῖται γύρω στά 1411 ἢ στά 1425-1427¹³.

Μέ βάση τὰ παραπάνω ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ὁ Εὐαγγελισμός τοῦ βημοθύρου μέ τίς ρωμαλέες μορφές, πού ἔχουν μικρά



Εἰκ. 159. Εὐαγγελισμός. Ἡ Παναγία.

Ἀρχές 15ου αἰώνα.



κεφάλια και τυπικές στάσεις, την επισημότητα του ύφους, την καλλιγραφική διατύπωση του προσώπου, ακαδημαϊκού χαρακτήρα, τά ευγενικά πρόσωπα με την γαλήνια έκφραση αντιπροσωπεύουν στίς αρχές του 15ου αιώνα την παραγωγή εργαστηρίων της Κωνσταντινούπολης, που επηρέασαν αποφασιστικά την τέχνη του μεγάλου Ρώσου καλλιτέχνη Rubliev.

52. Απόστολοι Πέτρος και Παῦλος (53x39εκ.)

Ἡ εἰκόνα τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου (εἰκ. 162, 297) εἶναι ἰδιαίτερα σημαντική¹⁴, διότι σύμφωνα με τὴν ἐπιγραφή πού φέρει στὴν ἐπένδυση¹⁵, συνδέεται με τὸν δεσπότη Ἀνδρόνικο Παλαιολόγο, γιό τοῦ αὐτοκράτορα Μανουήλ, ὁ ὁποῖος διετέλεσε διοικητὴς τῆς Θεσσαλονίκης καὶ με τὴν ιδιότητα αὐτὴ παρέδωσε τὸ 1423 τὴν πόλη στοὺς Βενετούς¹⁶.

Στὴν εἰκόνα οἱ δύο κορυφαῖοι ἀπόστολοι εἰκονίζονται ὁλόσωμοι, ἀντωποί, σὲ στάση τριῶν τετάρτων πρὸς τὸ κέντρο. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος (εἰκ. 161, 298), πού εἰκονίζεται ἀριστερά, κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ εἰλητάριο καὶ δύο κλειδιά, ἐνῶ τὸ δεξιὸ τὸ ἀπλώνει σὲ κίνηση λόγου πρὸς τὸν ἀπόστολο Παῦλο (εἰκ. 299), ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται δεξιά, κρατώντας με τὰ δύο χέρια πρὸ τοῦ στήθους κλειστὸ κώδικα Εὐαγγελίου. Στὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνας μέσα σὲ οὐράνιο ἡμικύκλιο παριστάνεται ὁ Χριστὸς Ἑμμανουήλ νὰ εὐλογεῖ με τὰ δύο τοῦ χέρια σὲ ἑκταση. Εἰκονίδια σὲ μετάλλια με ἐπιπεδόγλυφη τεχνικὴ καὶ σμάλτο, πού ἀποδίδουν τὸ θέμα τῆς Δεήσεως καὶ ἔξι ἁγίους σὲ προτομή ἢ ὁλοσώμους, εἶναι προσηλωμένα στίς τέσσερις πλευρές τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, παρέμβλητα στὴν ἐπένδυση¹⁷. Στὸ κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας πάνω σὲ ἐνσωματωμένο στὴν ἐπένδυση μικρὸ τετράγωνο διάχωρο διαβάζουμε τὴν ἐξῆς ἐπιγραφή: ΑΝΔΡΟΝΗ / ΚΟΥ ΕΥΣΕΒ / ΟΥΣ ΔΕΣΠΟΤΟΥ / ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ, συμβόλου τῆς θείας ἐνσαρκώσεως καὶ τῆς Νέας Ἐκκλησίας, συνάπτεται θεολογικά με τὴν ἀπεικόνιση ὁρθίων, ὡς στύλων, τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου, πού θεωροῦνται στυλοβάτες τῆς ἐκκλησίας¹⁸ καὶ με τὴν ιδιότητα αὐτὴ ἀπεικονίζονται στὰ μέτωπα πεσσῶν βυζαντινῶν ναῶν, ὅπως στὸ παρεκκλήσιο τοῦ κελλιοῦ τοῦ Ραβδούχου (τέλος 12ου – ἀρχές 13ου αἰ.) στίς Καρυές Ἀγίου Ὁρους, στὸν ναὸ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στὰ 1290), στὴν Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη (1315–1318), στὸν Κοιμητηριακὸ ναὸ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (τρίτη δεκαετία 14ου αἰώνα), στὴν Παλιά Μητρόπολη Ἐδέσσης (τέλη 14ου αἰώνα) κ.ἄ.¹⁹ Ἀκόμα ἢ ἀπὸ κοινοῦ ἀπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων ἀποτελεῖ σαφὴ ὑπαινιγμὸ στὴν οἰκουμενικὴ εἰρήνη καὶ στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἐνότητα²⁰.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἢ ἀντωπὴ συναπεικόνιση τῶν κορυφαίων ἀποστόλων στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ τέχνη, συνεχίζεται με παραλλαγές καὶ στὴν βυζαντινὴ περίοδο²¹. Ἀνάμεσα στὰ πιὸ κοντινὰ με τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παραδείγματα τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰώνα συγκαταλέγονται ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (μέσα 14ου αἰώνα), ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου τοῦ Κρεμλί-νου (πρῶτο τέταρτο 15ου αἰώνα) καὶ τὰ βημόθυρα τῆς Συλλογῆς Οἰκονομοπούλου (πρῶτο μισὸ 15ου αἰώνα) καὶ τῆς Μονῆς Ἀρχαδίου στὴν Κρήτη (τέλη 15ου αἰώνα)²². Τόσο στὰ ἔργα αὐτά, ὅσο καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς οἱ στάσεις καὶ οἱ χειρονομίες τῶν ἀποστόλων δείχνουν ὅτι ἀντιγράφουν κοινὸ πρότυπο.

Ὡς πρὸς τὴν χρονολόγηση τῆς εἰκόνας ἢ ἐπιγραφή με ἀναφορὰ στὸ ὄνομα τοῦ Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου ἀποτελεῖ ἓνα συγκεκριμένο χρονολογικὸ στοιχεῖο γιὰ τοποθέτηση της στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα, καὶ μάλιστα πρὶν ἀπὸ τὸ 1421²³. Ἀλλωστε καὶ ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ἢ εἰκόνα στὴν τυπολογία τῶν ἀποστόλων καὶ στὴν σκληρὴ πτυχολογία καὶ τὰ περιορισμένα φωτεινὰ ἐπίπεδα, γεωμετρικοῦ χαρα-



κτήρα, συνδέεται στενά με το βημόθυρο της Συλλογής Οικονομοπούλου, που τοποθετείται στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα²⁵.

53. Άγιος Δημήτριος (31x18 εκ.)

Ο άγιος Δημήτριος εικονίζεται ολόσωμος, ένδεδυμένος την στρατιωτική ένδυμασία (είκ. 163). Φοράει κόκκινο, κοντό χειριδωτό χιτώνα, θώρακα και πράσινο μανδύα, αναδιπλωμένο στο αριστερό χέρι. Με το αριστερό χέρι κρατάει μικρή κυκλική ασπίδα με το δεξιό δόρυ, το οποίο φέρει διαγωνίως πρό του στήθους, ενώ το ξίφος είναι αναρτημένο στο δεξιό ώμο. Το βάθος της εικόνας, που έχει αυτόξυλο πλαίσιο, είναι χρυσό, ενώ το έδαφος βυσσινί. Έκατέρωθεν της κεφαλής του αγίου αναπτύσσεται ή επιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Η κατάσταση διατήρησης της εικόνας δεν είναι ιδιαίτερα καλή. Παρατηρούνται έκτεταμένα κρακελαρίσματα και κατά τόπους απολεπίσεις της ζωγραφικής επιφάνειας.

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Δημη-

τρίου²⁶ στην εικόνα της Μονής έχει την καταγωγή του σέ έργα της πρώτης περιόδου των Παλαιολόγων, όπως σέ απεικονίσεις στρατιωτικών αγίων στον Άγιο Νικόλαο Όρφανό Θεσσαλονίκης (1315/20), στο καθολικό της Μονής Χιλανδαρίου (1320/21) κ.ά²⁶. Ωστόσο, από εικονογραφική και τυπολογική άποψη ο άγιος Δημήτριος με την συγκεκριμένη ένδυμασία και χειρονομία, τό ύψηλό, λεπτό κορμί που κινείται στο χώρο με αντικίνηση άπαντά σέ έργα της ύστεροπαλαιολόγειας περιόδου, όπως στον άγιο Γεώργιο του κελλιού Αγίου Προκοπίου στο Άγιον Όρος (δεύτερο τέταρτο 15ου αιώνα), στον άγιο Δημήτριο σέ φύλλο τετραπύχου του Σινά (δεύτερο μισό 14ου αιώνα) και στον άγιο Γεώργιο στο Στιχηράριο αρ. 1234 στην Μονή του Σινά (1469)²⁷, έργο του ιερέως Ιωάννου του Πλουσιαδηνού.

Σέ προσωπογραφικό επίπεδο ο άνώνυμος καλλιτέχνης της εικόνας του αγίου Δημητρίου με τό αυγόσχημο πρόσωπο, που στηρίζεται σέ ύψηλό κυλινδρικό λαιμό και τά κοντά μαλλιά άκολουθεί καθιερωμένο από την παράδοση φυσιογνωμικό τύπο. Στην τεχνική άπόδοση του προσώπου με τίς λαδοπράσινες σκιές, την σταρένια σάρκα που ροδίζει ανεπαίσθητα, τά βαθυσκιασμένα όρθάνοιχτα μάτια και τά ελεύθερα γραμμικά φώτα, που φωτίζουν τό μέτωπο, την σάρκα γύρω από τά μάτια, τό πηγούνι και τόν λαιμό, προσαρμόζει στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα τρόπους της παλαιολογείου ζωγραφικής του πρώτου τετάρτου του 14ου αιώνα²⁸, όπως μπορούμε νά τό δοῦμε και σέ άλλα έργα του τέλους του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα. Αναφέρω ένδεικτικά την εικόνα του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο της Βέροιας (τέλος 14ου αιώνα), με την όποία ή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου παρουσιάζει στενή καλλιτεχνική συνάφεια στο λεπτό κορμί και στον φυσιογνωμικό τύπο²⁹. Ωστόσο, ή εικόνα της Μονής στον φυσιογνωμικό τύπο, στά χαρακτηριστικά της μορφής, και στην τεχνική άποδόσεως του προσώπου άπηχεί τρό-

Είκ. 161. Ο άπόστολος Πέτρος. Λεπτομέρεια της είκ. 162.

Είκ. 162. Οί άπόστολοι Πέτρος και Παῦλος. Πρώτο τέταρτο 15ου αιώνα.





πους ἐπὶ
ζόμενος
βίας (ἀ)

Οἱ
θυμίζε
Παῦλο
ξὺ τοῦ
ἀπόστο
στό ἐ
φωτό
σημα
δέσμη
ἀποστο
ἐπίπε
χων.
ἐπιγρ
μενο
όρτο

πού
ἐποχ
ντινο
μετα
περι
ἢ ἀπ
νά κ
Ἀπο

προ
δια
κόσ
λόγ
κόσ
ντα
ζω
ζου

τό

Εἰς

πους ἐπαρχιακῶν ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα, ἐνῶ παράλληλα στό ἐκφραζόμενο ἦθος μέ τήν ἀδιόρατη μελαγχολία συνδέεται μέ τήν ζωγραφική τοῦ Kalenić τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας (ἀρχές 15ου αἰῶνα)³⁰.

54. Πεντηκοστή (57x49 ἐκ.)

Οἱ δώδεκα ἀπόστολοι εἰκονίζονται σέ δύο ομάδες, καθισμένοι σέ ἡμικυκλική βαθμιδωτή ἐξέδρα, πού θυμίζει σύνθρονο παλαιοχριστιανικοῦ ναοῦ (εἰκ. 165). Οἱ ἀπόστολοι μέ ἐπικεφαλῆς τόν Πέτρο καί τόν Παῦλο ἀπεικονίζονται μέ πολύχρωμα ἐνδύματα, ἐνῶ οἱ στάσεις καί οἱ κινήσεις τους δηλώνουν τόν μεταξὺ τους διάλογο. Οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές καί ὁ ἀπόστολος Παῦλος κρατοῦν κλειστούς κώδικες, ἐνῶ ὁ ἀπόστολος Πέτρος καί οἱ λοιποὶ ἀπόστολοι κλειστά εἰλητάρια. Μέσα ἀπό φωτεινὴ δόξα πού βρίσκεται στό ἐπάνω μέρος τῆς παράστασης, ξεκινοῦν καί διαχέονται ἰσάριθμες πρὸς τοὺς ἀποστόλους δέσμες φωτός ὡς πύρινες γλῶσσες, οἱ ὁποῖες κατευθύνονται πρὸς τίς κεφαλές τους. Τό ἡμικυκλικό κενό πού σχηματίζεται στό κάτω τμήμα τῆς εἰκόνας γεμίζει μέ ἀκτινωτό κόσμημα, τό ὁποῖο σέ συνδυασμό μέ τήν δέσμη τῶν πύρινων γλῶσσῶν δημιουργεῖ ἓνα νοητό ρομβοειδές σχῆμα πού περικλείει τίς μορφές τῶν ἀποστόλων. Πίσω ἀπό τό ἔδρανο, ἓνα πῖόσχημο, προοπτικά σχεδιασμένο, συμμετρικό οἰκοδόμημα μέ ἐπίπεδη στέγη γεμίζει τό χρυσό κάμπο, ἐνῶ οἱ ἄκρες ἑνός ὑφάσματος, πού διατρέχει τήν στέγη τῶν τοίχων, πέφτουν ἀναδιπλωμένες στά πλάγια. Ἐπάνω στό χρυσό βάθος ἀναπτύσσεται ἡ μεγαλογράμματη ἐπιγραφή Η ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΗ, ἐνῶ στήν ὀπισθία ὄψη σταυρός ἀπό τήν βάση τοῦ ὁποῖου ἐκφύεται ἐλίσσόμενος βλαστός. Οἱ μικρές διαστάσεις τῆς εἰκόνας ἐνισχύουν τήν ἀποψη ὅτι ἀνήκει σέ ἐπιστύλιο δωδεκάορτου ἑνός τέμπλου.

Ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Πεντηκοστῆς ἀκολουθεῖ σέ γενικές γραμμές τόν εἰκονογραφικό τύπο πού ἄρχισε νά διαμορφώνεται σταδιακά μετά τήν εἰκονομαχία, κυριαρχεῖ σχεδόν χωρίς παραλλαγή στήν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων καί συνεχίζεται στήν μεταβυζαντινὴ ζωγραφική³¹. Στίς παραστάσεις τῶν βυζαντινῶν χρόνων ἐνσωματώνεται ἀρκετά συχνά τό θέμα τῆς Ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου, ἐνῶ σέ ὁρισμένες, μεταβυζαντινές, κυρίως, εἰκόνες ἐκτός τῶν πύρινων γλῶσσῶν διακρίνεται καί τό Ἅγιον Πνεῦμα ἐν εἵδει περιστερᾶς. Ἀξιοσημείωτη εἶναι κατὰ τήν παλαιοχριστιανική, ἀλλά καί στήν ὕστερη μεταβυζαντινὴ τέχνη ἡ ἀπεικόνιση τῆς Παναγίας μεταξύ τῶν ἀποστόλων, στοιχεῖο πού ἀπουσιάζει σταθερά κατὰ τά βυζαντινὰ καί μεταβυζαντινὰ χρόνια, ὅπου οἱ καλλιτέχνες ἀκολουθοῦν πιστά τήν διήγηση τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων (2, 1-11).

Στό τοξωτό ἄνοιγμα πού διαμορφώνεται ἀπό τό ὑποπόδιο παριστάνονται στά βυζαντινὰ χρόνια οἱ προσωποποιήσεις τῶν λαῶν, τῶν φυλῶν καί τῶν γλῶσσῶν, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία εἶναι συνάρτηση τοῦ διαθέσιμου χώρου. Ἀπό τά χρόνια τῶν Παλαιολόγων κυριαρχεῖ ἡ ἀπεικόνιση τῆς προσωποποίησης τοῦ κόσμου μέ αὐτοκρατορική στολή, πού κρατεῖ ὕφασμα μέ δώδεκα εἰλητάρια στήν μέση, σύμβολα τοῦ λόγου τῶν ἀποστόλων μέσα στό χρόνο. Σύμφωνα μέ ἓνα διαφορετικό εἰκονογραφικό τύπο, τήν θέση τοῦ κόσμου καταλαμβάνει ἡ μορφή τοῦ προφήτου Ἰωήλ, στόν ὁποῖο ἀναφέρθηκε ὁ ἀπόστολος Πέτρος μιλώντας στήν ἐκκλησία τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὅταν ἀναφέρθηκε ὁ ἀπόστολος Πέτρος μιλώντας στό πλῆθος τήν ἡμέρα τῆς Πεντηκοστῆς. Στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὁ ζωγράφος καλύπτει τόν συγκεκριμένο χῶρο μέ ἓνα ἰδιόμορφο ἀκτινωτό σχῆμα, τό ὁποῖο ἐξ ὧν γνωρίζουμε δέν συνηθίζεται στήν βυζαντινὴ εἰκονογραφία τοῦ θέματος.

Ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ ἓνα εἰκονογραφικό σχῆμα τό ὁποῖο μέσα ἀπό τήν παράδοση τῆς παλαιολογεῖου ζωγραφικῆς πέρασε στήν τέχνη τοῦ 15ου καί 16ου

αιώνα. Ειδικότερα, η συμμετρική σύνθεση με τό πιομορφο οίκοδόμημα πού τήν πλαισιώνει έχει τήν καταγωγή της σέ Κωνσταντινοπολίτικο πρότυπο τής ύστεροπαλαιολογείου περιόδου, όπως αυτό τής Πεντηκοστής στόν ναόν τής Παναγίας Περιβλέπτου στόν Μυστρά⁷. Τό εικονογραφικό αυτό σχήμα θά εφαρμοστεί, επίσης, σέ εικόνα Κρητικής σχολής τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα), όπως καί σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός στήν Μονή τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ (1527), στήν Μονή Σταυρονικήτα (1545-1546)⁸ κ.ά.

Οἱ μορφές εἶναι κοντόχοντρες μέ σώματα πού ἀπολήγουν σέ μεγάλα κεφάλια. Ἡ πτυχολογία εἶναι σφιχτή στό σώμα καί ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ ἔντονα, μικρά φωτεινά ἐπίπεδα καί βαθιές πτυχές στά γόνατα. Ἀνάλογη τεχνική παρατηρεῖται σέ ύστεροπαλαιολόγεια ἔργα, όπως ἡ εἰκόνα τής Κοιμήσεως τής Θεοτόκου τής Πάτμου (ἀρχές 15ου αἰώνα), ἀλλά καί σέ ἔργα Κρητικής σχολής τοῦ 15ου αἰώνα, όπως στήν εἰκόνα τής Πεντηκοστής τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μέ τήν διαφορά ὅτι στήν εἰκόνα αὐτή ὁ φωτισμός στό ἔνδυμα έχει λάβει γεωμετρικό χαρακτήρα.



Εἰχ. 164. Πεντηκοστή. Λεπτομέρεια τής εἰχ. 165.



Είχ. 165. Πεντηχοστή. Πρώτο τέταρτο 15ου αιώνα.



Τά πρόσωπα είναι σαρκώδη καί εϋχυμα μέ πηχτά περιγράμματα, ἐνῶ τά μαλλιά καί ἡ γενειάδα ἀποδίδονται συνοπτικά, μέ ἡθελημένη ἀμέλεια καί πλατεῖς φλογόσχημους βοστρύχους (εἰκ. 164, 166). Ἀνάλογοι τρόποι ἀποδόσεως τῆς τριχοφυΐας παρατηροῦνται σέ ἔργα τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἀπό τό πέρασμα τοῦ 14ου στόν 15ο αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Φωτίδας στήν Βέροια³⁴.

Στόν τρόπο ἀποδόσεως τοῦ προσώπου οἱ λαδοπράσινες σκιές διαβαθμίζονται μαλακά, μέ τίς πλατιές σταρένιες ἐπιφάνειες, ἐνῶ πηχτά ἐλεύθερα φῶτα, φωτίζουν σέ διάφορα σημεία τά πρόσωπα (εἰκ. 166). Παράλληλα, δέσμη κόκκινων γραμμῶν τονίζει στίς γενειοφόρες μορφές τίς παρειές, ἐνῶ μιᾷ κόκκινη γραμμή, πού ἀπλώνεται μέ βιασύνη, ὀρίζει τό περίγραμμα τῆς μύτης καί βάφει τά χεῖλη. Ἡ τεχνική αὐτή, μέ τήν ὁποία ἀποδίδεται χωρίς ἰδιαίτερη φροντίδα στήν λεπτομέρεια τό πρόσωπο, τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά καί ἡ τριχοφυΐα προδίδουν ἓνα ζωγράφο ἐξασκημένο στήν τεχνική τῆς τοιχογραφίας παρά τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἀνάλογοι τρόποι στήν ἀπόδοση, τοῦ προσώπου, παρατηροῦνται σέ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολογείου περιόδου, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τοῦ Marko στήν μεσαιωνική Σερβία (γύρω στά 1376)³⁵, ἀλλά καί παρά τήν διαφορά ποιότητος σέ μορφές ἀπό τήν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ (γύρω στά 1428)³⁶.

Συμπερασματικά, ὁ εἰκονογραφικός τύπος πού ἀκολουθεῖ ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας, ὁ πλαστικός χαρακτήρας στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ἡ ζωγραφική ἀντίληψη στήν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας καί ὁ συνοπτικός, ἡθελημένα ἀμελής, τρόπος ἀποδόσεως τῆς τριχοφυΐας συνδέουν τήν εἰκόνα μέ ἔργα τῆς ὑστεροπαλαιολογείου ζωγραφικῆς καί τήν κατατάσσουν στό πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα.

55. Ἅγιος Νικόλαος (25x20 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου (εἰκ. 167) δέν διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση. Λεῖπει τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ σώματος τοῦ ἁγίου, πλὴν τῆς κεφαλῆς, καθὼς ἔχουν ἐκπέσει τά δύο τρίτα τῆς ζωγραφικῆς μαζί μέ τό ὑπόστρωμα. Ὁ ἅγιος, μέ βάση τά ὑπολείμματα τῆς παράστασης, εἰκονίζεται μετωπικός, σέ προτομή. Φοράει ἀρχιερατική ἐνδυμασία, ἀπό τήν ὁποία διασώζεται τμῆμα τοῦ ἐνσταυρου ὠμοφόριου καί φέρει φωτοστέφανο σέ ἀσημί χρῶμα. Πάνω στό σωζόμενο ὑποκίτρινο βάθος τῆς εἰκόνας, στήν θέση τοῦ χρυσοῦ, ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ/ΝΙΚΟΛΑΟΣ.

Σέ προσωπογραφικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ καθιερωμένα ἀπό τήν παράδοση φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τῆς γεροντικῆς, φαλακρῆς μορφῆς τοῦ ἁγίου μέ τούς τονισμένους ὄγκους καί τίς ρυτίδες στό ἀσκητικό πρόσωπο μέ τό πλατύ μέτωπο καί τό στρογγυλό γένι³⁷. Τά μαλλιά του εἶναι ἀραιά, ἐνῶ ἡ γενειάδα του εἶναι κοντή καί ἀποστρογγυλομένη.

Στήν τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τό σταρένιο σάρκωμα καί τίς καστανοκόκκινες σκιές, πού ἀποδίδουν τούς ὄγκους καί τίς ρυτίδες, ὁ ζωγράφος σχεδιάζει μέ ἀληθοφάνεια τό πρόσωπο μιᾶς γεροντικῆς μορφῆς. Τά προσωπογραφικά καί τά τεχνικά χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, ὅπως καί ἡ χρήση τοῦ ἀσημί χρώματος γιά τόν φωτοστέφανο ὁδηγοῦν σέ ἐπαρχιακό ἐργαστήριό τῆς Βέροιας ἢ τῆς Καστοριᾶς τοῦ 15ου αἰώνα, ἀνάλογο μ' αὐτό πού παρήγαγε τήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Βασιλείου καί τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Βεροίας (τελευταῖο τέταρτο 15ου αἰώνα)³⁸ καί τήν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῆς Καστοριᾶς μέ τόν ἅγιο Νικόλαο καί σκηνές τοῦ βίου του στήν κυρία ὄψη (15ος αἰώνας)³⁹.



Εἰκ. 167. Ἅγιος Νικόλαος. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.
Εἰκ. 168. Ἀπόστολος Ἀνδρέας. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.





Είχ. 169. Ο απόστολος Ανδρέας. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 168.

56. Ἅγιος Ἀνδρέας (45,5x24 ἐκ.)

Ὁ ἅγιος Ἀνδρέας εἰκονίζεται ὁλόσωμος, μετωπικός μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώματος (εἰκ. 168). Ὑψώνει τό δεξιό χέρι μπροστά στό στήθος καί εὐλογεῖ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό φέρει κλειστό εἰλητάριο καί σταυροφόρο, μακρά ράβδο, τῆς ὁποίας τό τμήμα ὑπεράνω τοῦ ὤμου ἔχει πλέον ἀπολεσθεῖ. Φοράει βαθυγάλανο ποδήρη χιτῶνα μέ χρυσό σημεῖο καί λαδοπράσινο ἱμάτιο ζωσμένο στήν μέση, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό του ὤμο καί τό χέρι του. Φέρει φωτοστέφανο μέ διάστικτο περίγραμμα, ἐνῶ τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσό. Τό μεγαλύτερο τμήμα τῆς συνοδευτικῆς ἐπιγραφῆς ἔχει ἐκπέσει, ὥστόσο διακρίνονται ἀκόμη τά γράμματα: [Α]ΝΔ[ΡΕ]ΑC. Ἡ κατάσταση διατηρήσεως τῆς εἰκόνας εἶναι σχετικά καλή. Παρατηροῦνται, ὥστόσο, ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στό ἔνδυμα, στά μαλλιά, ὅπως καί τοῦ χρυσοῦ βάθους μαζί μέ τό ὑπόστρωμα στό αὐτόξυλο πλαίσιο.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἀποστόλου Ἀνδρέα μέ μακριά γενειάδα καί γκρίζα, ἀκατάστατα, συνήθως, μαλλιά ἀκολουθεῖ τήν παγιωμένη εἰκονογραφία τοῦ ἁγίου, μέ τήν ὁποία ἀπαντᾷ σέ πολυάριθμα ἔργα τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς τέχνης⁴⁰. Συνήθως ἀπεικονίζεται μαζί μέ τούς ἄλλους ἀποστόλους στηθαῖος, ὁλόσωμος ἢ ἔνθρονος, κυρίως σέ εἰκόνες ἀπό τήν Μεγάλη Δέηση, ὅπως αὐτή τοῦ Θεοφάνη στήν Μονή Σταυρονικήτα, ἢ καί τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ στήν Κέρκυρα⁴¹. Ἐντούτοις, δέν λείπουν καί οἱ μεμονωμένες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου, ὅπως αὐτή τῆς εἰκόνας τοῦ Ἑμμανουήλ Τζάνε στό Ἑλληνικό Ἰνστιτούτο τῆς Βενετίας πού τόν εἰκονίζει ἔνθρονο, ἀλλά καί ἡ σκηνή τοῦ μαρτυρίου του, ὅπως στήν εἰκόνα τοῦ Μιχαήλ Δαμασκηνοῦ στό Βυζαντινό Μουσεῖο τῆς Ἀθήνας⁴². Ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου φαίνεται νά ἀνήκει σέ μία ὁμάδα μεμονωμένων ἀπεικονίσεων τοῦ ἀποστόλου Ἀνδρέα, ὅπου ὁ ἅγιος παριστάνεται ὁλόσωμος καί μετωπικός νά κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο καί σταυροφόρο ράβδο μέ μακρό στέλεχος. Μεταξύ τῶν λιγοστῶν παραδειγμάτων αὐτοῦ τοῦ τύπου συγκαταλέγεται μία εἰκόνα τοῦ 16ου αἰῶνα στήν Temple Gallery τοῦ Λονδίνου, ἡ εἰκόνα τοῦ Ἑμμανουήλ Τζάνε τῆς Συλλογῆς Σταθάτου καί ἐνδεχομένως μία εἰκόνα τοῦ 16ου αἰῶνα τῆς Συλλογῆς Βελιμέζης⁴³.

Ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας (εἰκ. 169) μέ τό πλατύ πρόσωπο, τά ἀδρά χαρακτηριστικά, τήν ἔνταση στήν φωτοσχίαση ἀνάμεσα στίς λαδοπράσινες σκιές καί τήν ρόδινη σάρκα, ὅπως καί τά λιγοστά, ἐλεύθερα φῶτα ἀνταποκρίνεται σέ καλλιτεχνικούς τρόπους ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα καί τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου⁴⁴. Στήν ἴδια περίοδο ἐντάσσεται καί ἡ τεχνική μέ τά ἔντονα φωτεινά ἐπίπεδα πάνω στό μονόχρωμο βάθος τοῦ ρούχου. Ἀνάλογη τεχνική, πού ἔχει τήν καταγωγή σέ ἔργα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα, παρατηρεῖται στό ροῦχο ἀποστόλων τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Ζρζε κοντά στό Prilep (1421-1422)⁴⁵.

Συμπερασματικά, ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ τήν τραχύτητα τῆς ἐκφράσης ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα καί τά μικρά, λαμπερά φῶτα ἢ φωτεινές κηλίδες πού δίνουν λάμψη στό πρόσωπο, στά χέρια καί στό ροῦχο, ἀνταποκρίνεται σέ τρόπους ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα⁴⁶.

57. Ἅγιος Ἀρτέμιος καί ἅγιος Ἀρέθας (23x19,5 ἐκ.)

Στήν εἰκόνα, πού εἶναι μικρῶν διαστάσεων, εἰκονίζονται πάνω σέ χρυσό βάθος ὡς στρατιωτικοί ὁ ἅγιος Ἀρτέμιος ἀριστερά καί ὁ ἅγιος Ἀρέθας δεξιά (εἰκ. 170).

Ὁ ἅγιος Ἀρτέμιος εἰκονίζεται ὄρθιος, μέ στροφή τοῦ σώματος πρὸς τά δεξιά, ἐνῶ τό βλέμμα του κατευθύνεται πρὸς τόν θεατή. Μέ τό δεξιό χέρι κρατάει πρό τοῦ στήθους δόρυ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό τρι-

γωνική ασπίδα. Ο άγιος φέρει πολυτελή θώρακα με πυκνές χρυσογραφίες κάτω από τόν όποιο διακρίνεται χειριδωτός, βαθυπράσινος χιτώνας. Πλατύς κόκκινος μανδύας, πού είναι ριγμένος στόν άριστερό ώμο πέφτει πίσω του, αναδεικνύοντας τό λεπτό σώμα του πολεμιστή. Στά πόδια του φοράει ψηλές, μελιτζανί κάλτσες (δρομίδες) καί περικνημίδες πράσινες.

Σύμφωνα μέ τά στοιχεία του βίου του⁴⁷ ο άγιος Άρτέμιος ύπήρξε στά χρόνια του Μεγάλου Κωνσταντίνου ανώτατος άξιωματούχος στην πόλη της Αλεξανδρείας. Μαρτύρησε στην Αντιόχεια, όπου έσπευσε γιά νά παρέμβει στόν διωγμό των Χριστιανών από τόν Ιουλιανό τόν Παραβάτη. Η μνήμη του ως μεγαλομάρτυρος έορτάζεται τήν 20 Οκτωβρίου.

Ο άγιος Άρτέμιος στην εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου εικονίζεται ως πολεμιστής καί όχι ως μάρτυς, ακολουθώντας παλαιολόγια πρότυπα. Ως στρατιωτικός άγιος απεικονίζεται στην Timotesubani της Γεωργίας (πρώτο τέταρτο 13ου αιώνα), στόν Άγιο Νικόλαο Manastir (1271) κοντά στό Prilep, στόν ναό του Πρωτάτου στό Άγιον Όρος (γύρω στά 1290), στόν Άγιο Νικόλαο Όρφανό Θεσσαλονίκης (1315-1320), στην Rešava της μεσαιωνικής Σερβίας (1407-1418)⁴⁸ κ.ά., ενώ ως μάρτυς στό παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στην Μονή Αγίου Παύλου (1535), στό καθολικό της Μονής Διονυσίου (1547)⁴⁹ κ.ά.

Τό πρόσωπό του δέν ακολουθεί τόν καθιερωμένο προσωπογραφικό τύπο, σύμφωνα μέ τόν όποιο «ο Άρτέμιος όμοιος του Χριστού τό είδος»⁵⁰, αλλά διαφοροποιείται καθώς είναι λεπτό καί μακρόστενο, όπως σέ μεταγενέστερες απεικονίσεις του⁵¹.

Ο άγιος Άρέθας εικονίζεται επίσης όρθιος, μετωπικός, μέ άμελή άντικίνηση. Μέ τό δεξιό χέρι κρατάει δόρυ, ενώ μέ τό άριστερό κυκλική ασπίδα. Φοράει βαθυγάλαζο θώρακα μέ χρυσογραφίες κάτω από τόν όποιο διακρίνεται ο κόκκινος, κοντός χειριδωτός χιτώνας. Μανδύας χρώματος μελιτζανί, ριγμένος στους δύο ώμους, πέφτει πίσω του πλαισιώνοντας τό σώμα του. Στά πόδια φοράει ψηλές κάλτσες καί επιγονατίδες πού καλύπτουν καί τούς μηρούς. Πάνω στό χρυσό βάθος αναπτύσσεται ή δηλωτική της ταυτότητας του άγίου επιγραφή: Ο [ΑΓΙΟΣ] [Α]ΡΕΘΑΣ.

Ο άγιος Άρέθας, σύμφωνα μέ τά στοιχεία του βίου του, έζησε τόν 6ο αιώνα στην πόλη Νεγρά της Αιθιοπίας, όπου σέ προχωρημένη ήλικία έμαρτύρησε⁵². Η μνήμη του ως μεγαλομάρτυρος τιμάται τήν 24η Οκτωβρίου.

Ο άγιος Άρέθας στην εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου, ακολουθώντας παλαιολόγια πρότυπα, όπως είναι ή περίπτωση του άγίου Νέστορα στόν ναό του Αγίου Νικολάου Όρφανού Θεσσαλονίκης⁵³, εικονίζεται ως πολεμιστής καί όχι ως μάρτυρας. Ως πολεμιστής απεικονίζεται γιά πρώτη φορά στην Dečani της μεσαιωνικής Σερβίας (μέσα 14ου αι.) καί αργότερα στην Rešava της μεσαιωνικής Σερβίας (1407-1418)⁵⁴, ενώ ως μάρτυς, -εικονογραφικός τύπος μέ τόν όποιο φαίνεται πώς απεικονίζεται συνηθέστερα από τόν 11ο αιώνα- στόν ναό του Πρωτάτου (γύρω στά 1290), στην Psaca της μεσαιωνικής Σερβίας (1365-1371), στό καθολικό της Μονής Δοχειαρίου (1568)⁵⁵ κ.ά.

Τό πρόσωπό του είναι πλατύ μέ κοντή γενειάδα καί μαλλιά πού φτάνουν ως τήν βάση του κρανίου. Τά προσωπογραφικά αυτά χαρακτηριστικά δέν άνταποκρίνονται μέ αυτά των απεικονίσεων πού προαναφέραμε, όπου τό πρόσωπό του είναι μακρόστενο μέ μακριά γενειάδα, σύμφωνα άλλωστε, καί μέ τά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά πού δίνει καί ο Διονύσιος ο έκ Φουρνά⁵⁶.

Συμπερασματικά, ή εικόνα της Μονής Βατοπαιδίου είναι έργο ενός καλλιτέχνη ο όποιος στην εικονογραφία ακολουθεί πρότυπα της τέχνης των Παλαιολόγων, ενώ προσωπογραφικά διαφοροποιείται από τούς παραδεδομένους φυσιογνωμικούς τύπους του άγίου Άρτεμίου καί άγίου Άρέθα. Καλλιτεχνικά μέ ζωγραφικά άμελή τρόπο στην απόδοση του προσώπου, τήν ένταση στην φωτοσκίαση, τά ελεύθερα γραμμικά φώτα καί τήν χαλαρή έκφραση αντιπροσωπεύει τήν δραστηριότητα ενός έπαρχιακού έργαστηρίου της Μακεδονίας κατά τό πρώτο ήμισυ του 15ου αιώνα⁵⁷.



Εἰκ. 170. Ἅγιος Ἀρτέμιος καὶ ἅγιος Ἀρέθας. Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.

58. Ο ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας, ἅγιος Παχώμιος,
ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σϋρος (40x27,5 ἐκ.)

Οἱ τέσσερις ἅγιοι μοναχοὶ Ἰωαννίκιος, Σάββας, Παχώμιος, καὶ Ἐφραίμ, παριστάνονται ὁλόσωμοι σὲ μία εἰκόνα ὁριζόντιου σχήματος μέ πλατὺ αὐτόξυλο πλαίσιο (εἰκ. 171). Μὲ χειρονομίες καὶ στάσεις ρυθμικά ἀλληλένδετες, ἡ παρατακτικὴ τους διάταξη ἀποκτᾷ ρυθμό, καθὼς ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος εἶναι ἐλαφρὰ στραμμένος πρὸς τὸν ἅγιο Σάββα. πού ἀπεικονίζεται μετωπικός, ἐνῶ οἱ δύο τελευταῖοι κλίνουν ἐλαφρὰ ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλον. Ὁφείλουμε νὰ σημειώσουμε ὅτι εἰκόνες ὁριζόντιου σχήματος μέ παρατακτικὴ διάταξη τῶν ἁγίων δὲν ἀπαντοῦν συχνά. Τό σχῆμα αὐτό καὶ ἡ διάταξη τῶν ἁγίων ἐπιλέγεται, συνήθως, γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν πέντε μαρτύρων τῆς Σεβάστειας, ὅπως στίς εἰκόνες τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (τέλος 11ου-ἀρχές 12ου αἰώνα), τῆς Μονῆς Βατοπαπιδίου (εἰκ. 150) καὶ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (γύρω στὰ 1400)⁵⁸, ἐνῶ σπανιότερα μπορεῖ νὰ συγκεντρώνει καὶ ομάδες ἄλλων ἁγίων, ὅπως στὴν εἰκόνα τῶν τεσσάρων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1680/ 1681), ἀλλὰ καὶ στὴν εἰκόνα μέ μορφές ἁγίων μοναχῶν (τρίτο τέταρτο 17ου αἰώνα) τῆς Μονῆς Παντοκράτορος⁵⁹. Τό σχῆμα αὐτό καὶ ἡ θεματικὴ του ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση σὲ συνεχῇ, παρατακτικὴ σειρὰ, ἐν εἶδει ἀνεξαρτήτου πίνακος, ἁγίων μοναχῶν στὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ὅπως στὸν Χριστὸ Βεροίας (1315), στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Χιλανδαρίου (1321/22), στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανό κ.ἄ.⁶⁰.



Εἰκ. 171. Ο ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας, ἅγιος Παχώμιος, ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σϋρος.
Πρῶτο μισό 15ου αἰώνα.



Εἰκ. 171. Ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος, ἅγιος Σάββας

Τά γράμματα τῶν συνοδευτικῶν ἐπιγραφῶν τῶν ἀπεικονιζομένων μοναχῶν ἔχουν στήν πλειοψηφία τους ἐκπέσει, ὥστόσο ἡ ἐνδυμασία τους καί τά προσωπογραφικά τους χαρακτηριστικά μᾶς ἐπιτρέπουν τήν ἀναγνώρισή τους. Πρῶτος, ὁ ἅγιος Ἰωαννίκιος εἰκονίζεται γέρων, μακρυγένης, ἀνυπόδητος μέ κοντό, λαδί χιτῶνα, καί σταυροφόρο ράβδο στό χέρι, χαρακτηριστικά πού ἀναφέρονται στήν περιγραφή τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁶¹ καί ἐπαναλαμβάνονται στήν τοιχογραφία τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας (1535–1541) καί τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547. Ὁ ἀνάλαβος μπροστά στό στήθος δείχνει ὅτι εἶναι μεγάλοςχημος μοναχός⁶². Στό χέρι του κρατάει εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: ΚΑΠΝΟC ΤΟ CΜΗΝΟC Τ(ΩΝ) / ΜΕΛΙC [CΩΝ ΕΚΤΡ/Ε]ΠΕΙ Ψ[ΑΛ]/ΜΩΔΙΑ ΔΕ / ΔΑΙΜΟΝΩΝ / Τ(ΗΝ) C(ΦΗ)ΚΙΑΝ. Ἀκολουθεῖ ὁ ἅγιος Σάββας (εἰκ. 173) μέ μοναχικά ἐνδύματα καί κλειστό εἰλητάριο στό χέρι. Φοράει μακρύ, χειριδωτό χιτῶνα, ἀνάλαβο καί κουκούλιο. Ὁ ἅγιος ταυτίζεται εὐκολά ἀπό τά λιγοστά γκριζόλευκα μαλλιά καί τήν χαρακτηριστική κοντή διχαλωτή γενειάδα⁶³, ὅπως καί στίς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ Βεροίας στά 1314/5, τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Ὁρφανοῦ (1310–1320), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360–1370), τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Φιλοθέου στά 1540, τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα στά 1545/6 καί τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547 κ.ἄ.⁶⁴. Στήν συνέχεια εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Παχώμιος ([Ο ΑΓΙΟC] ΠΑΧΩ[ΜΙΟC]), γέρων, ὀξυγένης, μέ μοναχικά ἐνδύματα μέ κουκούλιον στήν κεφαλή (εἰκ. 172), ὁ ὁποῖος ἐνῶ εὐλογεῖ μέ τό δεξιό χέρι κρατάει μέ τό ἄλλο ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ δυσδιάκριτη ἐπιγραφή⁶⁵. Τά συγκεκριμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου ἀκολουθοῦν ἕνα πρότυπο πού ἀπαντᾷ ἀπό τόν 11ο αἰῶνα στά ψηφιδωτά τοῦ Ὁσίου Λουκά καί τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου⁶⁶. Τελευταῖος παριστάνεται ὁ ἅγιος Ἐφραίμ ὁ Σῦρος γέρων, μέ λίγα γένια, ἀκολουθώντας τήν περιγραφή τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁶⁷. Φοράει καί αὐτός κουκούλιον στήν κεφαλή, καί ἐνῶ εὐλογεῖ κρατάει ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ τήν χαρακτηριστική γιά τίς παραστάσεις του ἐπιγραφή: [ΠΑΡΡΗCΙΑ] / ΓΕΛ[Ω]ΤΙ CΥ/ ΓΚΕΚΡΑΜ/ΕΝΗ ΨΥΧ(Α)C/ ΑΠΟ ΓΕΙC ΕΥΧΕΡ/ΩC ΚΑΤΑ/CΤΡΕΦΕΙ. Ἀντίστοιχες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου συναντᾶμε στίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), τοῦ Staro Nagoričino (1316–1318), τοῦ Παλαιοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ξενοφώντος στά 1544, τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου στά 1547, καθώς καί τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ στίς Καρυές στά 1711 κ.ἄ.⁶⁸.

Τά πρόσωπα τῶν εἰκονιζομένων ἁγίων, ἀποδίδονται ζωγραφικά μέ ἔνταση στήν σχέση φωτός σκιάς, μέ κηλίδες φωτός πού ἀντιφεγγίζουν καί οἱ ὁποῖες στό μέτωπο τοῦ ἁγίου Σάββα διατάσσονται γεωμετρικά (εἰκ. 172, 173). Ἡ κόμη καί ἡ γενειάδα διακρίνεται γιά τήν φλογόσχημη γραμμική διατύπωση σέ τόνους τοῦ γκριζοπράσινου, ἐνῶ ἡ πτυχολογία ὀργανώνεται σέ πλατιά, κάθετα, φωτεινά ἐπίπεδα μέ πτυχές εὐθύγραμμης καί ἄκαμπτης δωρικῆς σαφήνειας. Ἀνάλογη ζωγραφική διατύπωση στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται στούς ἀποστόλους πού πλαισιώνουν τήν Παναγία Ὁδηγήτρια ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα στήν Μονή Παντοκράτορος καί στίς τοιχογραφίες τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰῶνα τῆς Μονῆς Lešani στήν Ἀχρίδα (1451/52)⁶⁹.

Σέ ἐκφραστικό ἐπίπεδο τά πρόσωπα εἶναι ρυτιδωμένα καί τραχειά, μέ μάτια μικρά, χωμένα βαθιά στίς κόγχες, δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι εἶναι «σκαμμένα» ἀπό τίς στερήσεις τῆς ἐρήμου καί τήν πνευματική ἄσκηση.

Τά προσωπογραφικά, τεχνικά χαρακτηριστικά, ὅπως καί ὁ ἐξπρεσιονιστικός χαρακτήρας τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ἁγίου Ἰωαννίκιου, τοῦ ἁγίου Ἐφραίμ καί κυρίως τοῦ ἁγίου Σάββα συνιστοῦν μέσα στό πρῶτο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα ἐπαρχιακές ἐκφράσεις πού ἀπηχοῦν τήν ζωγραφική ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας κατὰ τήν ὕστερη περίοδο τῶν Παλαιολόγων, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Παλαιᾶς Μητροπόλεως Ἐδέσσης, οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος Ἀγίου Ὁρους (1360–1370) κ.ἄ.⁷⁰.

Εἰκ. 172 καί 173. (Ἐπόμενες σελίδες). Ὁ ἅγιος Παχώμιος καί ὁ ἅγιος Σάββας.

Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 171.





59. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλῖτης
καί ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ (40x26 ἐκ.)

Στὴν ἐπόμενη εἰκόνα παριστάνονται δύο ἅγιοι τῶν ὁποίων ὁ ἀσκητικός βίος παρουσιάζει πολλές ἀντιστοιχίες. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλῖτης καί ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ ἀπεικονίζονται μετωπικοί, ὁ ἕνας δίπλα στὸν ἄλλο. ἐνῶ οἱ στάσεις καί οἱ χειρονομίες τους δημιουργοῦν ἓνα κλειστό σχῆμα ἐπικωνίας (εἰκ. 174). Ἡ ἀντιστοιχία στὴν κοινὴ ἀπεικόνιση τῶν δύο αὐτῶν ἁγίων εἶναι φανερὴ. Ὁ κορμὸς τοῦ δέντρου στὸν ὅσιο Δαβίδ ἀντιστοιχεῖ στό στῦλο τοῦ Συμεών τοῦ Στυλῖτη, ἐνῶ ὁ ἀσκητικός βίος καί τῶν δύο ἐπέβαλε νά παραμένουν στὴν θέση τους ἀδιαφορώντας γιὰ τίς καιρικές ἀντιξοότητες.

Ὁ ἅγιος Συμεών παριστάνεται ὡς τὴν μέση πάνω στό στῦλο τῆς πνευματικῆς καί σωματικῆς ἀθλήσεως, προστατευόμενος ἀπὸ χαμηλὸ κιγκλίδωμα (εἰκ. 175). Τὸν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΥΜΕΩΝ. Ὁ στῦλος ἀποδίδεται ὡς μαρμάρινος κίονας μέ τεκτονικὸ πυραμοειδὲς κιονόκρανο, ἐνῶ ὁ ἅγιος μέ ἄσπρα μαλλιά καί κοντὴ σγουρὴ γενειάδα φορεῖ στὴν κεφαλὴ τὸ μοναχικὸ κουκούλιο καί κρατᾷ σταυρὸ μαρτυρίου. Μέ τὸ ὄνομα Συμεών ἐορτάζουν δύο ἅγιοι στυλίτες⁷¹, ὁ Πρεσβύτερος, γνωστός καί ὡς Στυλῖτης, ἀλλὰ καί Συμεών ὁ τῆς Μάνδρας, καί ὁ Νεώτερος, πού ἀκολούθησε τὸ παράδειγμα τοῦ προηγουμένου καί ἐπιγράφεται συνήθως ὡς ὁ Συμεών ὁ ἐν τῷ Θαυμαστῷ Ὁρει. Τὰ πορτραῖτα τους στὴν βυζαντινὴ τέχνη εἶναι ἄφθονα, ἐνῶ ἡ εἰκονογραφία καί τὰ φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, δέν προσφέρουν στοιχεῖα διάκρισης, καθὼς τὰ ἄσπρα γένια καί μαλλιά πού ἀποδίδουν τὰ χαρακτηριστικά τοῦ Πρεσβύτερου ἀπαντοῦν ἀργότερα καί στίς μορφές τοῦ Νεώτερου, ἐνῶ τὸ κουκούλιο πού χαρακτηρίζει ἀρχικά τὸν Νεώτερο, υἱοθετεῖται στὴν συνέχεια καί γιὰ τὸν Πρεσβύτερο⁷².

Ὁ ἅγιος Δαβίδ ἀπεικονίζεται ἐπίσης ὡς τὴν μέση, πάνω στά κλαδιὰ ἐνός πλούσιου σέ φυλλώματα δέντρου (εἰκ. 176), προφανῶς μιᾶς ἀμυγδαλιάς, ὅπως μᾶς παραδίδει ὁ βίος του⁷³. Ὁ δενδρίτης ἅγιος τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι ντυμένος μέ μοναχικά ἐνδύματα, ἐνῶ ἡ γενειάδα του εἶναι ἰδιαιτέρως μακριά. ὅπως ἀναφέρουν ἄλλωστε τὰ κείμενα τοῦ βίου του, ἀλλὰ καί ἡ Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁷⁴. Τὸν συνοδεύει ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ/ ΔΑ(ΒΙ)Δ/ Ο ΕΝ ΘΕΣΣΑ/ΛΟΝΙ/ΚΗ. Στὴν βυζαντινὴ τέχνη ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἁγίου σέ δέντρο δέν εἶναι ἰδιαίτερα διαδομένη. Τὸ παραπάνω εἰκονογραφικὸ σχῆμα ἀποτελεῖ δημιουργία τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως φανερώνουν οἱ τοιχογραφίες στό παρεκκλήσιο τῆς Μονῆς τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη (1318-1321), στὸν Προφήτη Ἡλία Θεσσαλονίκης (1360-1370) καί στό Παλαιὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (1484)⁷⁵.

Ἀπὸ τεχνικὴ καί τεχνοτροπικὴ ἄποψη οἱ μορφές τῶν ἁγίων εἶναι ἄσαρκες καί ἐπίπεδες, μέ πρόσωπα τραχιὰ, σκαμμένα ἀπὸ τὴν πνευματικὴ ἄσκηση (εἰκ. 175, 176), κρατώντας μνήμες ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς σχολῆς. Αὐτὸ μπορούμε νά τὸ διαπιστώσουμε συγκρίνοντας τίς μορφές τοῦ ἁγίου Συμεών καί τοῦ ἁγίου Δαβίδ μέ τίς ἀντίστοιχες μορφές τοῦ Πρωτάτου (γύρω στά 1290), τίς ὁποῖες ἔχουν ὡς μακρινὸ πρότυπο⁷⁶. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ στοιχεῖο χρονολογεῖ τὴν εἰκόνα στά μέσα τοῦ 15ου αἰώνα, περίοδο κατὰ τὴν ὁποία παρατηρεῖται στὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ἁγίου Ὁρους καί μάλιστα στίς χαμένες τοιχογραφίες τοῦ παλίου καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Παύλου (1447), ἐπιστροφή σέ εἰκονιστικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους τῆς «Μακεδονικῆς σχολῆς»⁷⁷.

60. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ τῆς Κλίμακος (43x30 ἐκ.)

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος εἰκονίζεται γέρων μέ λευκά μαλλιά καί μακριὰ γενειάδα (εἰκ. 177), ὅπως ἀκριβῶς περιγράφεται στὴν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ⁷⁸. Παριστάνεται ὁλόσωμος,

Εἰκ. 174. Ὁ ἅγιος Συμεών ὁ Στυλῖτης καί ὁ ἅγιος Δαβίδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ. Μέσα 15ου αἰώνα.

OA
OA

CY
ME
ON

OA
O
AAA

OEN
JECOA
IONI
KH





Εἰχ. 175. Ὁ ἅγιος Συμεὼν ὁ Στυλῖτης. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 174.
 Εἰχ. 176. Ὁ ἅγιος Δαβὶδ ὁ ἐν Θεσσαλονίκῃ. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 174.

Ο
Ω
ΑΑΑ

ΟΕΝ
ΘΕΩ
ΑΟΝΙ
ΚΗ



Ο
Α
ΑΑΑ

ΟΕΝ
ΘΕΘΕΑ
ΑΟΝΙ
ΚΗ





ΕΥ
ΟΛ
ΙΩ

Ο ΤΗΣ ΚΑΙ
ΜΑΚΟΣ

ΑΝΒΑΙΝΕ
ΕΝΒΑΙΝΕ
ΑΥΒΑΙΝΕ
ΤΡΟΥΜΕΙ Κ
ΕΡΙΑΦ
ΤΕΡΑΙΟ
ΚΟΝΕΑΤΕΝ
ΕΥΜ



σχεδόν μετωπικός, μέ ἐλαφρά ἀντικίνηση τοῦ σώματος καί ἐνδεδυμένος μέ τήν μοναχική ἐνδυμασία. Φοράει βαθυγάλαζο χιτῶνα καί μελιτζανί μανδύα μέ ἀνοιχτοκάστανο ἀνάλαβο. Μέ τό δεξιό χέρι εὐλο-
γεῖ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατεῖ ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ τήν ἐπιγραφή: ANABAINΕ/ΤΕ ANABAINETE /
ANABACAC / ΠΡΟΘΥΜΩC ΕΝ Κ/ΑΡΔΙΑ ΑΔΕΛΦΟΙ/... Στήν ἄνω ἀριστερή γωνία τῆς εἰκόνας, παριστά-
νεται τεταρτοκύκλιο οὐρανοῦ ἀπό ὅπου προβάλλουν ἀκτῖνες, ἐνῶ δεξιά καί ἀριστερά τῆς κεφαλῆς ἀνα-
γράφεται: Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΤΗC ΚΛΙΜΑΚΟC.

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, πού ἔζησε τόν 6ο αἰώνα, διετέλεσε γιά πολλά χρόνια ἡγούμενος τῆς Μονῆς Σινᾶ. Ἡ φήμη του στούς μοναστικούς κύκλους ὀφείλεται στό σύγγραμμά του, τήν περίφημη «Κλίμακα», ἡ ὁποία ἔγινε τό Εὐαγγέλιο τῶν ἀσκητῶν. Ἡ μνήμη του ἐορτάζεται τήν 30ήν Μαρτίου.

Ἀπό εἰκονογραφικῆ ἄποψη⁷⁹, ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ ἁγίου πού συναντᾶται κατὰ τὸν 11ο αἰῶνα στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ὁσίου Λουκά καὶ τῆς Νέας Μονῆς Χίου⁸⁰, ἐνῶ στὸν αἰῶνα πού ἀκολουθεῖ παρουσιάζεται στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νεοφύτου τῆς Κύπρου⁸¹. Κατὰ τὰ παλαιολόγια χρόνια ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος ἀπαντᾷ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου καὶ τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδας, στὰ ψηφιδωτὰ τῆς Παμμακαρίστου στὴν Κωνσταντινούπολη⁸², καθὼς καὶ σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου στὴν Ἁγία Πετρούπολη καὶ σὲ μία σειρὰ φορητῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Σινᾶ⁸³.

Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη τό πρόσωπο τοῦ ἁγίου ἀποδίδεται ζωγραφικά μέ βαθύ, λαδοπράσινο προ-
πλασμό καί φωτεινές κηλίδες στό μέτωπο, στίς παρειές καί στήν ράχη τῆς μύτης. Μάλιστα, παρατηρεῖται
ἔνταση στήν σχέση φωτός καί σκιάς, πού συντείνει καί στήν ἔμφαση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου. Ἀνάλο-
γη τεχνική, ἐξπρεσιονιστικοῦ χαρακτήρα, στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου παρατηρεῖται σέ ἔργα τῶν
μέσων τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες στό μοναστήρι Lešani τῆς Ἀλβανίας (1451/52)⁸⁴.

Επίσης, ο χιτώνας του αγίου οργανώνεται σε πλατείες πτυχές, που πεφτυούν με σωστή μορφή, όπως οπώς σε εικόνα του πρώτου μισού του 15ου αιώνα της Μονής Βατοπαιδίου (εικ. 171), αλλά και σε μορφές ολοσώμων αγίων της Τράπεζας της Μονής Ξενοφώντος (1496-1497)⁸⁵.

Συμπερασματικά, ὁ ἅγιος Ἰωάννης τῆς Κλίμακος μέ τόν ἐξπρεσιονιστικό χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς ἐντάσσεται στήν παραγωγή ἐργαστηρίου τῆς Μακεδονίας ἢ τοῦ Ἀγίου Ὁρους τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰώνα.

61. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου (110x84 ἐκ.)

Ἡ εἰκόνα τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου (εἰκ. 178) παρουσιάζει σημαντικές ἀπώλειες τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας στό δεξιό τμήμα τῆς παράστασης, στό μεγαλύτερο τμήμα τοῦ ἀριστεροῦ αὐτόξυλου πλαίσι-
ου, καθὼς καί σέ ὀρισμένα σημεῖα τῆς ποδέας τῆς νεκρικῆς κλίνης.

ου, καθὼς καὶ σέ ὀρισμένα σημεῖα τῆς ποδέας τῆς νεκρικοῦς κλίνης.
Ἡ παράσταση τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου υἱοθετεῖ στά βασι-
κά της στοιχεῖα ἓνα λιτό εἰκονογραφικό σχῆμα μέ τό ὁποῖο προβάλλονται τά δύο βασικά πρόσωπα τῆς
σύνθεσης, ὁ Χριστός καί ἡ Παναγία. Ὁ Χριστός, πλαισιωμένος ἀπό μία ιδιόμορφη ρομβοειδή δόξα, χωρίς
ἀγγέλους, πού συνδέεται μέ τό ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ στό ἐπάνω μέρος τῆς εἰκόνας, στέκεται μετωπι-
κός καί κυριαρχεῖ στήν σύνθεση μέ ὑψηλή κορμοστασιά, κρατώντας τήν ψυχή τῆς Παναγίας σέ μορφή
σπαργανωμένου βρέφους. Μπροστά τό σκῆνωμα τῆς Παναγίας πάνω σέ φαρδύ καί ψηλό νεκροκρέββα-
το μέ δύο ἀναμμένα μανουάλια. Ἐκατέρωθεν τῆς νεκρικοῦς κλίνης διατάσσονται σέ δύο πυκνούς ὁμίλους
οἱ ἀπόστολοι, οἱ ὁποῖοι μέ τήν στάση, τίς χειρονομίες καί τήν ἔκφραση τοῦ προσώπου ἐκφράζουν δια-
κριτικά τήν ὁδύνη τους γιά τήν Κοίμηση τῆς Παναγίας. Πρῶτος στήν ἀριστερή ὁμάδα, δίπλα στήν κεφα-



λή της Παναγίας, είναι ο Πέτρος που κρατεί θυμιατό, ενώ στην δεξιά ομάδα, που δεν σώζεται, στά πόδια της νεκρικής κλίνης θα πρέπει να απεικονιζόταν ο Παῦλος. Από τους υπόλοιπους αποστόλους μπορούμε να αναγνωρίσουμε τον Ἰωάννη που σκύβει να προσκυνήσει, τον Ἀνδρέα που ακολουθεί πίσω του συντετριμμένος, και τον Λουκά με την tonsura στον αριστερό ὄμιλο τῶν ἀποστόλων. Τὴν παράσταση συμπληρώνουν δύο ἱεράρχες στά αριστερά, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ πρῶτος κρατᾷ κλειστό κώδικα, καὶ τουλάχιστον ἀκόμα ἓνας στά δεξιά, ὅπως μαρτυροῦν τὰ λείψανα τῆς σωζόμενης ζωγραφικῆς. Τὸν κάμπο γεμίζουν οἱ δώδεκα ἀπόστολοι που ἔρχονται ἐκ περάτων μέσα σέ νέφη, ἀνά ἕξι σέ κάθε πλευρά, στά ὁποῖα προηγούνται ἄγγελοι. Στό κέντρο τοῦ ἐπάνω πλαισίου τῆς εἰκόνας ἀναγράφεται ἡ ἐπιγραφή: Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ.

Ἡ εἰκονογραφία τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ μεσοβυζαντινό στίς βασικές της ἀρχές τύπο, που ἐπιβεβαιώνει καὶ στοὺς παλαιολόγειους χρόνους⁸⁶. Ὅρισμένα θέματα τῆς εἰκονογραφίας τῆς Κοίμησης, ὅπως οἱ γυναῖκες που θρηνοῦν, τό ἐπεισόδιο τοῦ Ἰεφωνία, ἀλλά καὶ οἱ ἄγγελοι που προβάλλουν σέ μονοχρωμία μέσα στήν δόξα τοῦ Χριστοῦ παραλείπονται. Ἡ ἀπουσία τῶν παραπάνω θεμάτων παρατηρεῖται αὐτή τὴν ἐποχή καὶ στήν φορητὴ εἰκόνα τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου (15ος αἰώνας), ἀλλά καὶ στήν παράσταση τῆς Κοίμησης που κοσμεῖ τὴν πίσω πλευρά τῆς Παναγίας τοῦ Don στήν Πινακοθήκη Tretiakon (τέλη 14ου αἰώνα)⁸⁷. Στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ὁ παραπάνω χαρακτήρας ἐπιτείνεται μέ τὴν παράλειψη τῶν οἰκοδομημάτων που πλαισιώνουν συνήθως τὴν σκηνή, κενό που καλύπτεται μέ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ θέματος τῆς ἄφιξης τῶν ἀποστόλων σέ νέφη. Τό παραπάνω θέμα, γνωστό ἤδη στά μέσα τοῦ 10ου αἰώνα ἀπὸ τίς τοιχογραφίες τοῦ Tokali Kilise στήν Καππαδοκία, συναντᾶται κατὰ τὸν 11ο αἰώνα στήν παράσταση τῆς Ἀγίας Σοφίας στήν Ἀχρίδα, ἀλλά καὶ στό λειτουργικὸ εἰλητάριο τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων, Σταυροῦ 109⁸⁸. Στά τέλη τοῦ 12ου αἰώνα ἡ ἄφιξη τῶν ἀποστόλων ἀπαντᾷ στήν φορητὴ εἰκόνα τῆς Παναγίας Μαυριώτισσας στήν Καστοριά, καθὼς καὶ στήν εἰκόνα τῆς Πινακοθήκης Tretiakon τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰώνα⁸⁹, ἐνῶ στήν συνέχεια φαίνεται νὰ γνωρίζει μεγάλη διάδοση⁹⁰.

Ἀξιοσημεῖωτο χαρακτηριστικὸ τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀποτελεῖ καὶ τό ἰδιόμορφο σχῆμα τῆς δόξας που περιβάλλει τὴν μορφή τοῦ Χριστοῦ. Τό σύνθετο σχῆμα τῆς δόξας στίς παραστάσεις τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου εἶναι τό ἐλλειπτικόν, ἐνῶ στά παλαιολόγια χρόνια κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους καὶ πρὸ πολὺπλοκα σχήματα, ὅπως αὐτό στό Staro Nagoričino, στήν Gračanica καὶ στοὺς Ταξιάρχες τῆς Καστοριάς⁹¹. Μάλιστα, στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἡ δόξα τοῦ Χριστοῦ συνδέεται μέ τό ἡμικύκλιο τοῦ οὐρανοῦ, σχῆμα τό ὁποῖο συναντᾶται σέ παραπλήσια μορφή στήν τοιχογραφία τῆς Μονῆς Marko (1366–1371), κοντὰ στά Σκόπια, καθὼς ἐκεῖ παρουσιάζεται τό θέμα τῆς εἰσόδου τῆς ψυχῆς τῆς Θεοτόκου στίς οὐράνιες πύλες⁹². Παρόμοιο σχῆμα δόξας, που ἐμπλουτίζεται πλέον μέ πλῆθος ἀγγέλων σέ μονοχρωμία, υἱοθετεῖ καὶ μία εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα στό Πρωτάτο, ὅπου στό σημεῖο σύνδεσης οὐρανοῦ καὶ δόξας εἰκονίζεται ἡ Μετάσταση τῆς Θεοτόκου⁹³.

Ἡ σύνθεση εἶναι λιτή, ἀρχαϊκὴ, καθὼς ἀπουσιάζει ὁ ὄμιλος τῶν γυναικῶν καὶ τῶν ἀγγέλων, ἐνῶ μέ πυκνὴ, συμμετρικὴ διάταξη ὁργανώνονται οἱ δύο ὄμιλοι τῶν ἀποστόλων καὶ ἱεραρχῶν ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς νεκρικῆς κλίνης τῆς Παναγίας. Μέ συμμετρικὴ, ἐπίσης, διάταξη ἀναπτύσσονται οἱ ἀπόστολοι ἐκ περάτων, που εἰκονίζονται στό ἄνω τμήμα τῆς εἰκόνας. Ἀνάλογο εἰκονογραφικὸ καὶ συνθετικὸ σχῆμα, μέ ἔξαρση στήν παρουσία τοῦ Χριστοῦ, που ἀπεικονίζεται ὡς κάτω στά γόνατα, παρατηρεῖται σέ ἔργα τοῦ τέλους 14ου καὶ τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τῆς Συλλογῆς Tretiakon, που ἀποδίδεται σὸν Θεοφάνη τὸν Ἑλληνα, καὶ ἡ ὁμόθεμη εἰκόνα τῆς Πάτμου⁹⁴, ἐνῶ ἔμφαση στήν παρουσία τῶν ἀποστόλων ἐκ περάτων ἐμφανίζεται σέ ρωσικὲς εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα τῆς σχολῆς τῆς Μόσχας⁹⁵.



Εἰκ. 179. Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Ἀπόστολος ἐκ περάτων. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 178.



Είχ. 180. Κοίμηση τῆς Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 178.



Σε προσωπογραφικό επίπεδο (εἰκ. 180, 182) οἱ μορφές ἐμφανίζονται μέ σαρκωμένα πρόσωπα, ἁδρά χαρακτηριστικά, μεγάλα μάτια μέ συγκρατημένη ἔκφραση, σχηματοποιημένη κόμη καί γενειάδα μέ πλατεῖς βοστρύχους. Τά πρόσωπα ἀποδίδονται μέ σταρένια σκιά καί περιορισμένες φωτεινές ἐπιφάνειες πού σημαίνονται μέ πλατιά γραμμικά φῶτα, ἐνῶ κόκκινες, ἀνεπαίσθητες πινελιές θερμαίνουν τήν σάρκα στίς παρειές.

Ἡ πτυχολογία, ὅπως μπορούμε νά τήν δοῦμε στόν ἀπόστολο Πέτρο καί στόν Ἰωάννη τόν Θεολόγο (εἰκ. 181) εἶναι σκληρή καί ἀναπτύσσεται σέ πλατιά φωτεινά ἐπίπεδα γεωμετρικοῦ χαρακτήρα, πού διασποῦν τήν ἐνότητα τῆς ροῆς τοῦ ἐνδύματος. Ἀντίθετα, ἡ πτυχολογία στόν Ἰωάννη τόν Θεολόγο, εἶναι πλατιά καί ἀποδίδεται πλαστικά.

Σέ προσωπογραφικό καί τεχνικό ἐπίπεδο ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (εἰκ. 180) ἔχει τήν καταγωγή σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου πού προέρχεται ἀπό τήν Πάτμο(;) καί σήμερα βρίσκεται στήν Ἱερατική Σχολή τῆς Μόσχας¹⁰¹. Ὡστόσο, στενότερος εἶναι ὁ σύνδεσμος μέ ἔργα τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Ξενοφώντος (1497)¹⁰². Ἐπίσης, στό ἐκφραστικό πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ, μέ τά ἔντονα ζυγωματικά, συνεχίζονται στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα φυσιογνωμικοί τύποι εἰκόνων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας περιόδου, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Μουσείου Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ¹⁰³. Παράλληλα σέ ὁρισμένα πρόσωπα, ὅπως αὐτό τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, παρατηρεῖται ὁσμωση μέ φυσιογνωμικούς τύπους καί καλλιτεχνικούς τρόπους εἰκόνων Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος πού πλαισιώνει τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἐνθρόνου τοῦ Ἀνδρέα Ριτζοῦ τῆς Πάτμου¹⁰⁴.

Ἀνακεφαλαιώνοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ὁ καλλιτέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου μέ τό λιτό εἰκονογραφικό σχῆμα ἐνσωματώνει ἐκλεκτικά στά μέσα ἢ στό δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα στοιχεῖα εἰκονογραφίας καί τεχνοτροπίας τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς, τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί τῆς τοπικῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης ἀντικλασικοῦ χαρακτήρα τοῦ 15ου αἰῶνα.

62. Άγιος Εὐθύμιος (45x33 εκ.)

Δύο εἰκόνες, τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καὶ τοῦ ἁγίου Σάββα ἀνήκουν στοῦ ἴδιου σύνολο καὶ εἶναι ἔργο τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνη (εἰκ. 184). Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος εἰκονίζεται στηθαῖος καὶ μετωπικός. Τό πρόσωπό του εἶναι τριγωνικό, ἄσαρκο ἀπό τόν σωματικό κάματο καὶ τήν πνευματική ἀσκήση, μέ λίγα κοντά μαλλιά, ὑψηλό ρυτιδωμένο μέτωπο καὶ μακριά ὀξύληκτη γενειάδα. Εἶναι ἐνδεδυμένος μέ τό ἔνδυμα τοῦ μοναχοῦ καὶ κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι ἐνεπίγραφο εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Στοῦ εἰλητάριου εἶναι ἀναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: ΤΟ ΤΗΣ ΓΛΗΣ ΣΚΥΒΑΛΟΝ ΑΓΑΠΗΤΕ ΜΟΙ. Φέρει ἐγγράφατο φωτοστέφανο πάνω στοῦ χρυσό βάθος, ἐνῶ ἐκατέρωθεν τῶν ὤμων ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΕΥΘΥΜΙΟΣ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση, ἔχει ὅμως ἀποκοπεί τό ἄνω πλαίσιο, προκειμένου νά προσαρμοστεῖ σέ νεώτερη ἀπό τήν ἀρχική θέση.

Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος, ὁ ὁποῖος στά κείμενα ἀναφέρεται ὡς μέγας, συμπεριλαμβάνεται ἀνάμεσα στούς πύθ δημοφιλεῖς μοναστικούς ἁγίους τοῦ πρώιμου ἀσκητισμοῦ τῆς ἀνατολῆς¹⁰⁰. Ἡ ζωή καὶ ἡ δράση του, πού ἐκτείνεται ἀπό τό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 4ου ἕως τό τρίτο τέταρτο τοῦ 5ου αἰῶνα, τοποθετεῖται κοντά στό Ἱεροσόλυμα καὶ θεωρεῖται ὡς ὁ πατέρας τοῦ παλαιστινιακοῦ μοναχισμοῦ. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος, τοῦ ὁποῖου ἡ μνήμη ἐορτάζεται στίς 20 Ἰανουαρίου, ὑπῆρξε ἀπό τούς ἐνθερμους ὑποστηρικτάς τοῦ δόγματος τῶν δύο φύσεων τοῦ Χριστοῦ, ὅπως αὐτό διατυπώθηκε στήν Σύνοδο τῆς Χαλκηδόνος τό 451.

Ἡ παλαιότερα μνεῖα γιά τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου περιέχεται στοῦ βίου του, γραμμένο ἀπό τόν Κύριλλο τόν Σκυθοπολίτη τόν 6ο αἰῶνα. Ἔτσι, πληροφοροῦμεθα γιά τόν ἅγιο Εὐθύμιο ὅτι: «ἦν τό εἶδος αὐτοῦ ἀγγελικόν, ἡ ἔξις ἀπλαστός, τό ἦθος πραῦτατον. Ἡ δέ φαινομένη τοῦ σώματος αὐτοῦ ὄψις στρογγυλοειδής τε ὑπῆρχεν καὶ φαιδρά καὶ λευκή καὶ εὐόμματος· ἦν δέ ὑποκόλοβος τήν ἡλικίαν καὶ ὀλοπόλιος ἔχων τόν πῶγωνα μέγαν καὶ φθάνοντα ἕως τῆς κοιλίας καὶ ἀσινή πάντα τά μέλη αὐτοῦ»¹⁰¹. Τά βασικά αὐτά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου περιέχονται καὶ στήν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὅπου περιγράφεται ὡς «γέρων φαλακρός, μακράν ἔχων τήν γενειάδα ἕως τούς μηρούς»¹⁰².

Μία ἀπό τίς παλαιότερες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου εἶναι αὐτή πού σώζεται στίς τοιχογραφίες τῆς Santa Maria Antiqua στήν Ρώμη (ἀρχές 8ου αἰῶνα). Στούς κατοπινούς αἰῶνες θά ἀπεικονιστεῖ μέ ἰδιαίτερη συχνότητα σέ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, σέ ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς καὶ σέ φορητές εἰκόνες¹⁰³, ὡς εἰκαστική ἔκφραση τῆς τιμῆς μέ τήν ὁποία ἡ ἐκκλησία περιβάλλει τόν ἅγιο. Ἀπό τίς γνωστές ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου τήν περίοδο τῶν Μακεδόνων, Κομνηνῶν καὶ Παλαιολόγων ἀναφέρω, μεταξύ πολλῶν παραδειγμάτων, τό πορτραῖτο τοῦ στόν Κώδικα 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, στοῦ Μηνολόγιου τοῦ Βασιλείου τοῦ Β', στήν Ἁγία Σοφία Θεσσαλονίκης, στόν Ὅσιο Λουκά Φωκίδος, στήν Νέα Μονή Χίου, στήν Παναγία Ἀσίνου καὶ στόν Ἅγιο Νεόφυτο Πάφου στήν Κύπρο, στούς Ἁγίους Ἀναργύρους Καστοριάς, στήν Πάτμο, στήν Mileševa τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας, στοῦ Πρωτάτο, στήν Μονή τῆς Χώρας καὶ στήν Μονή Παμμακαρίστου στήν Κωνσταντινούπολη, στόν Ἅγιο Εὐθύμιο Θεσσαλονίκης, στήν Dečani καὶ στοῦ Lesnovo τῆς μεσαιωνικῆς Σερβίας, στήν Μονή Παντοκράτορος Ἁγίου Ὁρους, κ.ἄ.¹⁰⁴.

63. Άγιος Σάββας (39x33 εκ.)

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Σάββα ὁ ἅγιος εἰκονίζεται, στηθαῖος, μετωπικός (εἰκ. 184). Εἶναι ἐνδεδυμένος μέ τό ἔνδυμα τοῦ μοναχοῦ καὶ κρατάει μέ τό ἀριστερό χέρι ἀνοιχτό εἰλητάριο, ἐνῶ μέ τό δεξιό εὐλογεῖ. Στοῦ εἰλητάριου εἶναι ἀναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη ἐπιγραφή: ΤΥ/ΦΩ[N]ΜΑΡΑΙΝΕΙ / ΤΟ ΔΡΟΣΩΔΕΣ /







ΤΩΝ ΦΥΛΛ(ΩΝ)/, ΤΥΦΟΣ ΔΕ ΤΕ/ΦΡΕΙ ΤΗΣ ΨΥ/ΧΗΣ ΛΑΜΠΗ[ΔΟΝΑ]. Φέρει ἐγχάρακτο φωτοστέφανο πάνω στο χρυσό βάθος τῆς εἰκόνας, ἐνῶ ἐκατέρωθεν τῶν ὤμων ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφὴ Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΣΑΒΑΣ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ καλή κατάσταση καί μόνο ἔχουν ἀποκοπεῖ τό ἄνω καί κάτω αὐτόξυλο πλαίσιο, προκειμένου ἡ εἰκόνα νά προσαρμοσθεῖ στήν νέα ἀπό τήν ἀρχική της θέση.

Εἰκ. 183. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος. Τέλος 15ου αἰώνα.

Εἰκ. 184. Ὁ ἅγιος Σάββας. Τέλος 15ου αἰώνα.

Ὁ ἅγιος Σάββας ὁ ἡγιασμένος (439–532), κορυφαῖος ἐκπρόσωπος τοῦ μοναχικοῦ βίου τῆς Παλαιστίνης κατὰ τὸν 5ο καὶ 6ο αἰώνα, συνδέεται μέ τόν Μεγάλο Εὐθύμιον, καθ' ὅσον ἐμόνασε γιά κάποιο διάστημα στήν Μονή τοῦ ἁγίου στά Ἱεροσόλυμα. Ἐχει συνδέσει τό ὄνομά του μέ τήν ὁμώνυμη Λαύρα τήν ὁποία καί ἱδρυσε. Ἡ μνήμη του ἐορτάζεται στίς 5 Δεκεμβρίου¹⁰⁵.

Στήν «Ἑρμηνεία» τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ¹⁰⁶ ὁ ἅγιος περιγράφεται ὡς «γέρων, ἔχων τό γένειον εἰς δύο χωρισμένον καί τόν πώγωνα βαδαρόν». Τά βασικά αὐτά χαρακτηριστικά ἀναγνωρίζονται στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς, στήν ὁποία εἰκονίζεται γέρων, μέ πλατύ σχεδόν ἀποστεωμένο πρόσωπο, φαλακρός, μέ ἐλάχιστα κοντά μαλλιά, διχαλωτή κοντή γενειάδα, ἔχοντας τό κρανίον προτεταμένο καί τό μέτωπο ἔντονα ρυτιδωμένο.

Τά προσωπογραφικά αὐτά χαρακτηριστικά τοῦ ἁγίου, ἀπαντοῦν ἤδη στό Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου τοῦ Β' καί στά ψηφιδωτά τοῦ Ὁσίου Λουκά Φωκίδος¹⁰⁷. Μάλιστα, στόν Ὁσιο Λουκά ὁ ἅγιος Σάββας εἰκονίζεται νά κρατάει σταυρό, παρά τό γεγονός ὅτι δέν μαρτύρησε γιά τήν πίστη του¹⁰⁸. Στίς μεταγενέστερες ἀπεικονίσεις τοῦ ἁγίου, ὅπως στίς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ Βεροίας (1314–1315), τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης (1310–1320), τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (1360–1370)¹⁰⁹ κ.ἄ. τά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά τοῦ φαλακροῦ ἁγίου, μέ τήν γκριζόλευκη γενειάδα καί τό κοντό διχαλωτό γένι παραμένουν ἀναλλοίωτα.

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα παρουσιάζουν κοινά τεχνικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Ἀπό τυπολογική ἄποψη τό σῶμα τους εἶναι πλατύ καί εὐρωστο μέ στενοῦς ὤμους. Τά πρόσωπα, μέ τήν ρόδινη σάρκα καί τίς λαδοπράσινες σκιές, ἔχουν ρυτιδωμένο μέτωπο, ἔντονα ζυγωματικά, πού τονίζονται μέ γραμμικά παράλληλα φῶτα, ἐνῶ ἡ πτυχολογία παρά τό γεγονός ὅτι ἀναπτύσσεται σέ ἐπιμέρους γεωμετρικά ἐπίπεδα μέ βαθιές πτυχές, ἐπιτρέπει τήν ἀνάδειξη τοῦ σωματικοῦ ὅγκου.

Ἀνάλογα τεχνικά χαρακτηριστικά στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ὅχι ὅμως στήν ἴδια ποιότητα, παρατηροῦνται σέ τοιχογραφίες καί εἰκόνες τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰώνα στήν Βέροια, ὅπως στίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Παλαιοφορίτισσας, τῆς Παναγίας Γοργοεπηκόου καί σέ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου¹¹⁰. Ἐπίσης, τό σωματικό εὖρος τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα, ὁ τρόπος πού ἀναπτύσσεται ἡ πτυχολογία, ἡ τραχύτητα τῶν προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν καί ἡ ἔνταση τοῦ βλέμματος, καρπός τῆς πνευματικῆς ἄσκησης, κατατάσσουν τίς δύο εἰκόνες σέ ἀντικλασικό ρεῦμα ζωγραφικῆς ἐνός, ἴσως, τοπικοῦ ἐργαστηρίου, ἀνάλογο μ' αὐτό πού παρήγαγε τίς τοιχογραφίες τῆς Τράπεζας τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1496–1497) κ.ἄ.¹¹¹. Παράλληλα, παρατηρεῖται στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου μιᾶ ὁσμωση μέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα. Αὐτό φαίνεται ἐάν συγκρίνουμε τόν ἅγιον Σάββα μέ ἀδιάγνωστο μοναχό ἐνός φύλλου τριπτύχου (γύρω στά 1500) τῆς Συλλογῆς Ρ. Ἀνδρεάδη¹¹².

Συνοψίζοντας, ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι οἱ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Εὐθυμίου καί τοῦ ἁγίου Σάββα εἶναι ἔργο ἐνός ἀνωνύμου ζωγράφου τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα, ὁ ὁποῖος ἀντλεῖ ἀπό τήν παράδοση ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας τοῦ 15ου αἰώνα, ἐνῶ παράλληλα διαφαίνεται ἡ ἐπαφή του μέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς στό τέλος τοῦ αἰώνα.

64. Χριστός Παντοκράτωρ (88x56 ἐκ.)

Ὁ Χριστός Παντοκράτωρ εἰκονίζεται σέ προτομή, εὐλογώντας μέ τό δεξιό καί κρατώντας μέ τό ἀριστερό χέρι κλειστό κώδικα (εἰκ. 185). Φοράει μελιτζανί χιτῶνα καί γκριζόμαυρο ἱμάτιο. Τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι χρυσοκίτρινο καί ὁ ἔνσταυρος φωτοστέφανος, πού ἀποδίδεται προοπτικά, πορτοκαλόχρως. Πάνω στό βάθος ἀναπτύσσονται οἱ ἀκόλουθες ἐπιγραφές: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ [Ο ΠΑΝ]ΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται σέ σχετικά καλή κατάσταση, παρά τήν ρηγματώση τοῦ ξύλου δεξιᾶ καί τίς ἀπολεπίσεις τῆς ζωγραφικῆς καί τοῦ ὑποστρώματος ἀριστερά καί κατά τόπους στό αὐτόξυλο πλαίσιο. Μέ τίς ἀπολεπίσεις ἀποκαλύφθηκε ἡ ὑπαρξη παλαιότερου στρώματος ζωγραφικῆς, σωζόμενου σέ ἄγνωστη ἔκταση, ἀπό τό ὁποῖο διακρίνεται τό κόκκινο χρώμα τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου, τό λαδοπράσινο τοῦ βάθους καί τό χρυσό του φωτοστεφάνου.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ὁ ἀνώνυμος καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ τόν καθιερωμένο ἀπό τήν παράδοση καί ἰδιαίτερα διαδεδομένο εἰκονογραφικό τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος. Ἀπό καλλιτεχνική ἄποψη ὁ φυσιογνωμικός τύπος καί ἡ τεχνική ἀπόδοση τοῦ προσώπου μέ τίς λαδοπράσινες κοφτές σχιές καί τά γραμμικά, λαμπρά φῶτα, πού δίνουν τήν ἐντύπωση τοῦ ἐλεύθερου στιγμιαίου φωτισμοῦ, ἀνταποκρίνεται σέ φυσιογνωμικούς καί καλλιτεχνικούς τρόπους, πού ἀπαντοῦν σέ ἔργα τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ 15ου αἰώνα ἐργαστηρίων τῆς Μακεδονίας, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ



Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀπό τόν ναό τῶν Ἁγίων Θεοδώρων Βεροίας¹¹³. Κοινή, ἐπίσης, ἀνάμεσα στά δύο ἔργα εἶναι ἡ ἀντίληψη στήν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας μέ τά φωτεινά ἐπίπεδα σέ τόνους τοῦ αὐτοῦ χρώματος, τά ὁποῖα στήν περίπτωση τοῦ ἱματίου δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι ἀντιφεγγίζουν¹¹⁴.

Μετά τά παραπάνω ἔχουμε τήν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα μέ τήν ἐλεύθερη τεχνική τοῦ σχιοφωτισμοῦ στό πρόσωπο, πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν καλλιτεχνικά ἄσφογη τεχνική ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς καί τήν προοπτική ἀπόδοση τοῦ φωτοστεφάνου¹¹⁵ ἐντάσσεται σέ ἐργαστήριο τῆς Μακεδονίας τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα.



Στόν ἄξονα τῆς εἰκόνας τῆς Δεήσεως εἰκονίζεται ὁ Χριστός ἐνθρονος σέ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπό τίς δύο ἄλλες μορφές, τήν Παναγία καί τόν Ἰωάννη τόν Πρόδρομο (εἰκ. 186). Φοράει μελιτζανί χιτῶνα καί ἀνοιχτογάλαζο ἱμάτιο, πού σχηματίζει πλούσιο ἀπόπτυγμα πάνω στόν ἀριστερό μηρό. Εὐλογεῖ μέ τό δεξιό, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό κρατάει κλειστό κώδικα Εὐαγγελίου μέ διάλιθη καί μαργαριτοκόσμητη στάχωση. Ὁ ξύλινος, εὐρύς σέ διαστάσεις, σταρόχρωμος, διανθισμένος μέ χρυσογραφήματα θρόνος φέρει ὑψηλό, διπλῆς καμπυλότητος ἐρεισίνωτο, πού συνηθίζεται σέ εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς ἀπό τόν 15ο αἰώνα.

Ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ εἰκονίζονται ὄρθιοι, κατά τό ἥμισυ πίσω ἀπό τόν θρόνο, ἡ Παναγία καί ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, σέ στάση τριῶν τετάρτων πρός τόν θεατή, δεόμενοι. Ἡ Παναγία φοράει μελιτζανί μαφόριο καί ὁ Πρόδρομος ὠχρίνο χιτῶνα καί πράσινο ἱμάτιο. Πάνω στό χρυσοῦ βάθος μόλις διακρίνεται τό κόκκινο περίγραμμα τοῦ φωτοστεφάνου τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ ἀπό τίς ἐπιγραφές πού συνοδεύουν τίς μορφές διασώζεται ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓ(ΙΟΣ) ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟ(ΔΡΟΜΟΣ).

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας, πού φέρει αὐτόξυλο πλαίσιο δέν εἶναι καλή, καθὼς τό ἓνα τρίτο τῆς ζωγραφικῆς, στήν κάτω καί ἀριστερή πλευρά τῆς εἰκόνας, ἔχει ἐκπέσει.

Τό εἰκονογραφικό θέμα τῆς Δεήσεως, πού ἀναφέρεται στήν μεσολάβηση τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου γιά τήν σωτηρία τοῦ ἀνθρωπίνου γένους, ἐμφανίζεται στήν βυζαντινὴ τέχνη εἴτε ὡς κεντρικό θέμα τῆς πολυσύνθετης παράστασης τῆς Δευτέρας Παρουσίας, εἴτε ὡς κεντρικό θέμα τῆς πολυπρόσωπης μεγάλης Δεήσεως ἐπιστυλίου τέμπλου, εἴτε ὡς μεμονωμένο, ἀνεξάρτητο θέμα¹, ὅπως εἶναι ἡ περίπτωση τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Ἀπό εἰκονογραφική ἄποψη ἡ Δέηση στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου στήν στάση τοῦ Χριστοῦ καί στό πλούσιο ἀπόπτυγμα τοῦ ἱματίου του στόν ἀριστερό μηρό, στήν στάση καί στήν χειρονομία τῶν λιπόσαρκων μορφῶν πού τόν πλασιώνουν, στόν τύπο καί στήν διακόσμηση τοῦ θρόνου, συνδέεται μέ μιὰ ομάδα ὁμόθεμων εἰκόνων, πού χρονολογοῦνται στόν 15ο αἰώνα καί ἐντάσσονται καλλιτεχνικά στά πλαίσια τῆς Κρητικῆς σχολῆς αὐτῆς τῆς περιόδου. Πρόκειται γιά τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης Σιναΐτων στό Ἡράκλειο (ἀρχές 15ου αἰώνα), τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στήν Ἀγία Μονή τῆς Βιάννου στήν Κρήτη, ἔργο ἀποδιδόμενο στόν κρητικό ζωγράφο Ἀγγέλο, τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στήν Μονή Σινᾶ, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου, τήν εἰκόνα Δεήσεως τῆς Συλλογῆς Κανελλόπουλου, τήν εἰκόνα Δεήσεως τοῦ Λονδίνου (δεύτερο τέταρτο 15ου αἰώνα), τήν εἰκόνα Δεήσεως στό Μουσεῖο τοῦ Hermitage, τήν εἰκόνα τῆς Δεήσεως στό Μουσεῖο Ἀντιβουνιώτισσας τῆς Κέρκυρας (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα), ἔργο ἐνυπόγραφο τοῦ Νικολάου Τζαφούρη, τήν Δέηση στήν εἰκόνα τοῦ Νικολάου Ρίτζου στό Σεράγεβο² κ.ἄ.

Σέ συνθετικό ἐπίπεδο ὁ καλλιτέχνης ἐπιδιώκει νά προβάλει τήν θριαμβικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ. Αὐτό ἐπιτυγχάνεται μέ τήν σωματικά μεγάλοπρεπη κορμοστασιά του, τοποθετημένη σέ πρῶτο ἐπίπεδο πάνω σέ ἐντυπωσιακά μεγάλο θρόνο, σέ ἀντίθεση μέ τίς λιπόσαρκες μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, πού εἶναι τοποθετημένες σέ δεύτερο ἐπίπεδο. Ἀνάλογη συνθετικὴ ἀντίληψη, πού ἔχει σκοπὸ νά τονίσει τόν ἐσχατολογικὸ χαρακτήρα τῆς παράστασης καί τόν ρόλο τοῦ Χριστοῦ ὡς σωτῆρος³, παρατηρεῖται, κυρίως, σέ ἔργα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως στήν Δέηση τῆς Συλλογῆς τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τῶν Σιναΐτων στό Ἡράκλειο καί κυρίως στήν Δέηση τῆς Ἀγίας Μονῆς τῆς Βιάννου στήν Κρήτη, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου⁴, Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα.

Επίσης, τὰ προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, τεχνικά καὶ τεχνοτροπικά, τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καὶ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Προδρόμου, παρὰ τὴν ἔκπτωση τῆς ζωγραφικῆς στὰ πρόσωπα, συνάπτουν τὸν ἀνώνυμο καλλιτέχνη τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μετὰ τὸ ἔργο τοῦ Ἀγγέλου. Ἰδιαίτερα, ὁ Χριστὸς μετὰ τὴν μεγαλοπρεπὴ κορμοστασιά, τὸ πλατὺ μετὰ ἀδρά χαρακτηριστικὰ πρόσωπο, τὴν πλούσια κόμη ποὺ στεφανώνει τὸ κεφάλι, ἔχει τίς καταβολές του στὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ εἰκόνων τοῦ Ἀγγέλου, ὅπως ὁ Χριστὸς τῆς Δεήσεως στὴν Ἁγία Μονὴ στὴν Βιάννου στὴν Κρήτη καὶ τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα τῆς Ζακύνθου⁵. Διαφέρει στὴν ἀπουσία χρυσογραφίας στὸ ἱμάτιο (εἰκ. 187), ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀπόδοση μιᾶς ρέουσας πτυχολογίας στὴν ἀντίληψη ἔργων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς. Επίσης, ἡ μορφή τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου συνδέεται στενὰ μετὰ τὰ ἀντίστοιχα πρόσωπα τῆς εἰκόνας τῆς Δεήσεως στὸ Σινᾶ, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀγγέλου⁶.

Ἔτσι, ἡ εἰκόνα τῆς Δεήσεως σὲ εἰκονογραφικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο ἀποτελεῖ πρῶιμο ἔργο τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰῶνα, τοῦ ὁποῖου ἡ παραγωγή ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἐντάσσεται στὸν κύκλο ἔργων τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ Ἀγγέλου, Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰῶνα.



Εἰκ. 187. Ὁ Χριστὸς τῆς Δεήσεως

66. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής (49x41εκ.)

Από τήν πρώιμη περίοδο τῆς Κρητικῆς σχολῆς σώζονται στήν Μονή τέσσερις ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσες εἰκόνες, τῆς Δεήσεως, τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ τοῦ ποιητοῦ, τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων καί τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Οἱ εἰκόνες αὐτές, πού χρονικά κλιμακώνονται μέσα στόν 15ο αἰώνα, δέν ἀποτελοῦν παραγωγή τοπικῶν ἐργαστηρίων, ἀλλά εἶναι προϊόντα εἰσαγωγῆς στό Ἅγιον Ὅρος ἀπό τίς βενετοκρατούμενες περιοχές τῆς Ἑλλάδος.

Στήν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωσήφ τοῦ ποιητοῦ ὁ ἅγιος εἰκονίζεται καθήμενος πάνω σέ πολυτελῆ, ξύλινο θρόνο (εἰχ. 189), στραμμένος κατά τρία τέταρτα πρός τά δεξιὰ, ξετυλίγοντας εἰλητάριο (εἰχ. 188, 191), πού φέρει τό ἀκόλουθο κείμενο ἀπό τόν Ἀκάθιστο Ὕμνο «ΙΛΑΣΤΗΡΙΟΝ / ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ / ΧΑΙΡΕ ΑΧΡΑΝ / ΤΕ ΔΕΣΠΟΙΝΑ / ΧΑΙΡΕ ΚΛΙΜ / ΑΞ ΓΗΘΕΝ ΠΑΝ / ΤΑΣ ΑΝΨΩ / ΣΑΣΑ ΧΑΡΙΤΙ / ΧΑΙΡΕ Η ΓΕΦΥ (ΡΑ)...» PG 105, στ. 1021Α). Φοράει λαδοπράσινο ἱμάτιο καί βαθυγάλαζο μανδύα, μοναχικό.

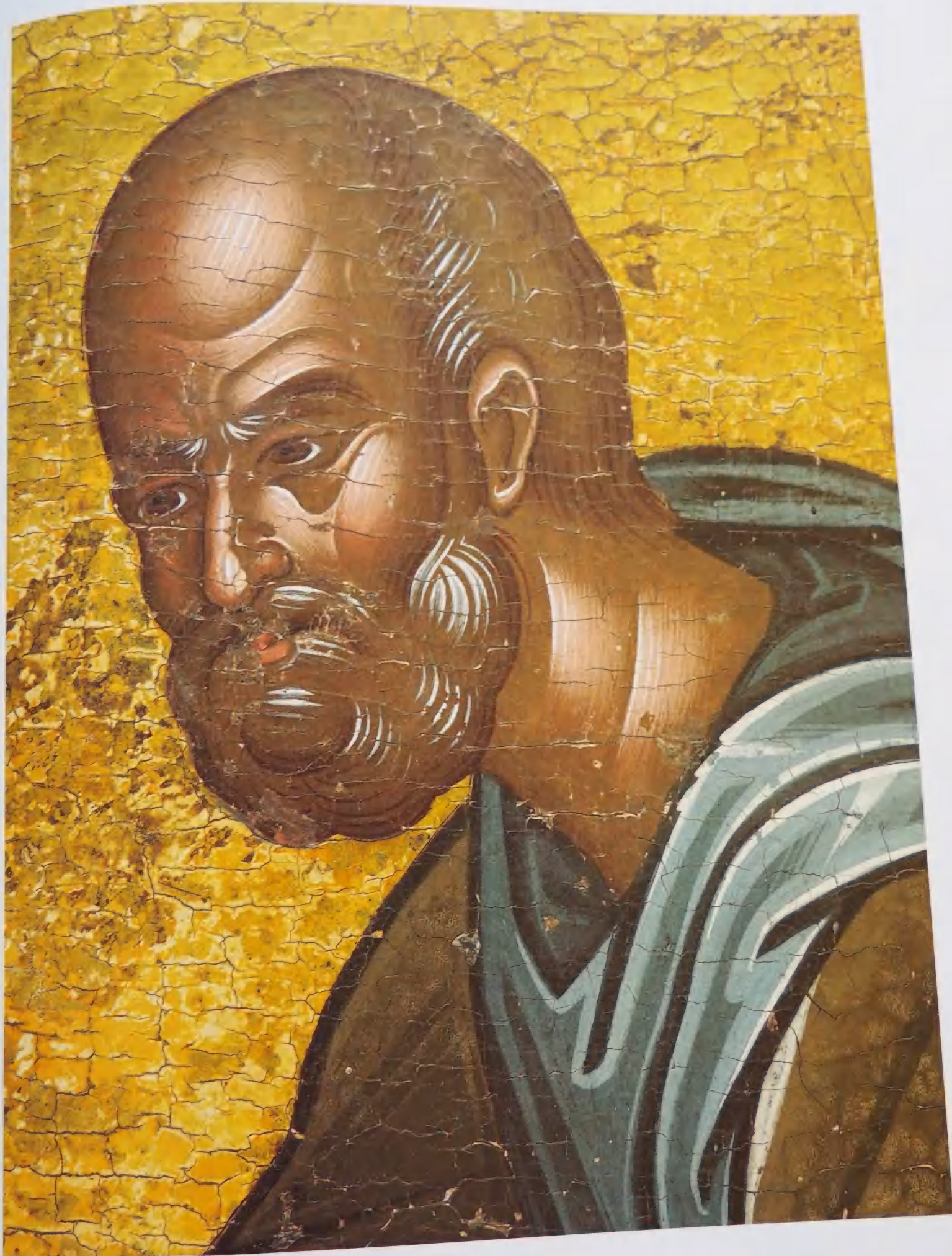
Μπροστά ἀπό τόν Ἰωσήφ, πάνω σ' ἓνα ἀναλόγιο, εἶναι ἀνοιχτός ἓνας κώδικας (εἰχ. 188), πού φέρει τό ἐξῆς κείμενο: «ΑΝΟΙΞΟ ΤΟ / ΣΤΟΜΑ ΜΟΥ / ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΘΗ / ΣΕΤΕ ΠΝΕ(ΥΜΑΤΟΣ) / ΚΑΙ ΛΟΓΟΝ



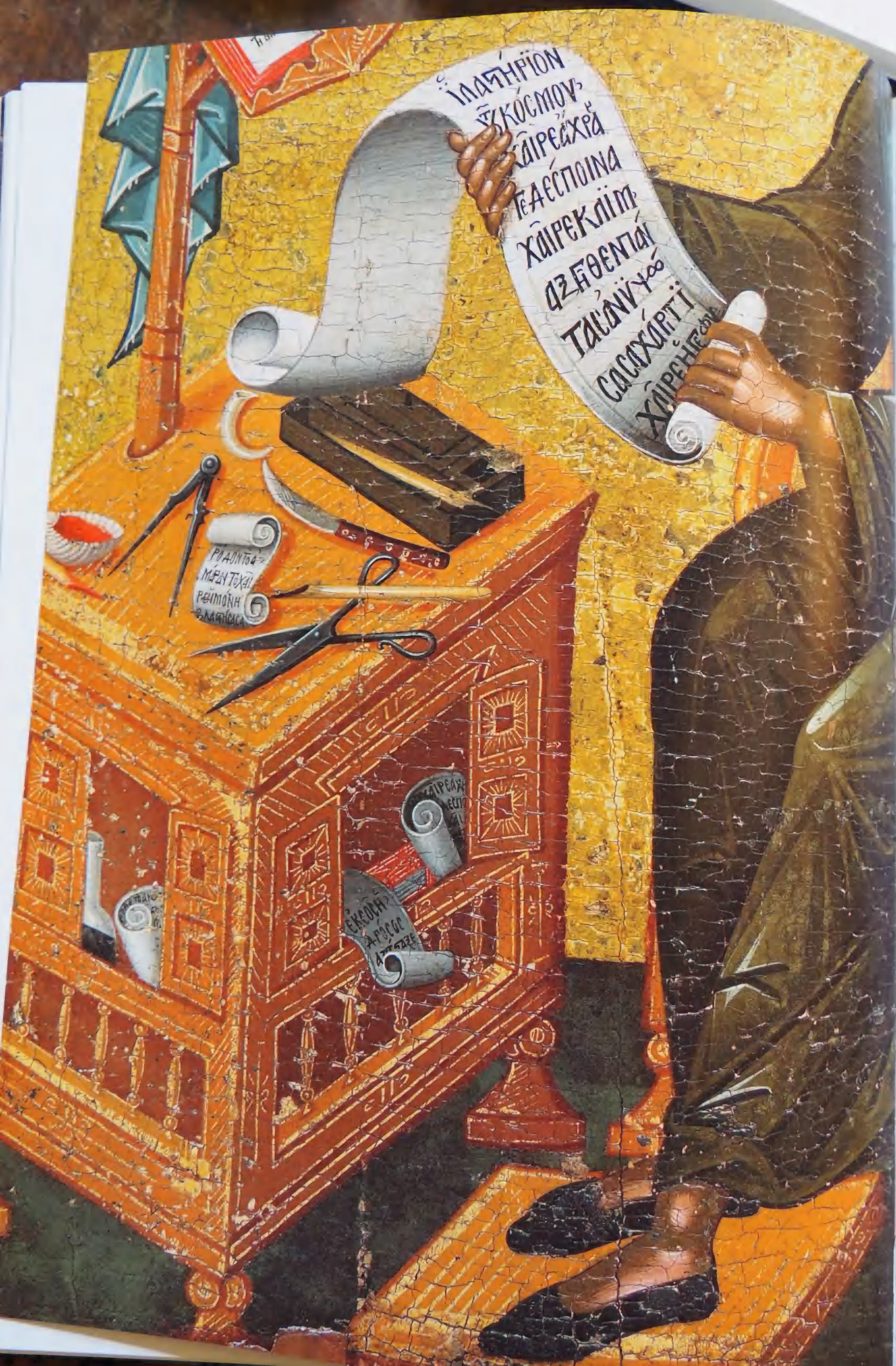
Εἰχ. 188. Ὁ ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 189.



Είχ. 189. Ο άγιος Ιωσήφ ο ποιητής. Πρώτο μισό 15ου αιώνα.



Είχ. 190. Ο ἅγιος Ἰωσήφ ὁ ποιητής. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 189.



ΕΙΚΟΝΗ

/ ΕΡΕ
ΓΗΘΟ
γα γρ
γραφή
ράφια
ἀπό τ
τῆς εἰ
λυτελ

Α
ἀπό τ
Ὡστό
ἀγίου
(1318
λόγιο

Α
ἐργα
τρόπο
δημι

Α
μίζετ
φωτι
ἀποδ
δοθε

Α
Παλα
ντίνο
γος ὁ
αἰών
τοῦ Ι
κὴ ἄ

Α
σέ ἔδ
βρίσ
γραφ

Ο
τίς ἔδ
τοῦ Ι
Σ
εἶκον

Εἶχ.

/ ΕΡΕΥΞΟΜ (ΑΙ) / ΤΗ ΒΑΣΙΛΙΔΙ Μ(ΗΤ)ΡΙ ΚΑΙ ΟΦΘΗΣΟΜΑΙ / ΦΑΙΔΡΩΣ ΠΑ / ΝΗΓΥΡΙΖΩΝ / ΚΑΙ ΑΣΩ
ΓΗΘΟ / ΜΕΝΟΣ ΤΑΥΤΗΣ / ΤΗΝ ΕΙΣΟΔΟΝ»⁸. Πάνω στο αναλόγιο (είκ. 191) εικονίζονται διάφορα σύνεργα γραφής, όπως διαβήτη, ψαλίδι, πένα, μαχαιρίδιο, κοχύλι, κασετίνα και ένα μικρό ειλητάριο με την επιγραφή: «ΡΟΔΟΝ ΤΟ Α / ΜΑΡΑΝΤΟ / ΧΑΙ / ΡΕ Η ΜΟΝΗ / ΒΛΑΣΤΗΣΑΣΑ» (PG 105, στ. 1020Α). Τά μικρά ράφια στις πλευρές του αναλογίου περιέχουν δοχεία με μελάνι και ανοιχτά ειλητάρια με αποσπάσματα από τον Ακάθιστο Ύμνο: «ΕΚ ΣΟΥ Η / ΔΡΟΣΟΣ / ΑΠΕΣΤΑΞΕ...» (PG 105, στ. 1024Α). Στο χρυσό βάθος της εικόνας αναπτύσσεται ή επιγραφή: Ο Α(ΓΙΟΣ) ΙΩΣΗΦ Ο ΠΟΙΗΤΗΣ. Ο θρόνος του αγίου είναι πολυτελής με καμπύλο έρεισίνωτο και έρεισίχειρα, ενώ ή ράχη του καταλήγει σέ στυλίσκους και κονδύλους.

Από εικονογραφική άποψη ή απεικόνιση του αγίου καθημένου μπροστά σ' ένα αναλόγιο άπορρέει από την απεικόνιση καθημένων ευαγγελιστών σέ μικρογραφίες χειρογράφων του 12ου και 13ου αιώνα⁹. Ωστόσο, ό καλλιτέχνης της εικόνας της Μονής Βατοπαιδίου θά είχε ως άμεσο πρότυπο απεικόνιση του αγίου, ανάλογη μ' αυτή του νοτίου παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας στήν Κωνσταντινούπολη (1318-1321), στήν όποία ό άγιος εικονίζεται, όπως ακριβώς στήν εικόνα, καθημένος μπροστά σ' ένα αναλόγιο, κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο και φορώντας μοναχικό ένδυμα¹⁰.

Από καλλιτεχνική άποψη έντυπωσιάζει στήν εικόνα ή πραγματολογική διάθεση στήν απόδοση των έργαλειών γραφής, όσο και των επίπλων μέ την άφθονη χρυσογραφία (είκ. 189, 191), πού χαρακτηρίζει τρόπους της Κρητικής σχολής¹¹. Από την άλλη ή διαγώνιος τοποθέτηση του θρόνου και του αναλογίου δημιουργεί την έντύπωση του χώρου πού αναπτύσσεται σέ βάθος.

Από τεχνική άποψη στό πρόσωπο του αγίου Ίωσήφ (είκ. 190) ό λαδοπράσινος προπλάσμος διαβαθμίζεται μαλακά μέ τό ρόδινο της σάρκας, ενώ τά γραμμικά φωτα, χωρίς καλλιγραφική ξηρότητα, τονίζουν φωτισμένες ή προέχουσες επιφάνειες του λαιμού και του προσώπου. Αποτέλεσμα μέ την τεχνική αυτή νά αποδίδεται μεστά ό όγκος του προσώπου, ενώ παράλληλα σέ έκφραστικό επίπεδο έπιδιώκεται νά αποδοθεί μέ ένταση στό βλέμμα ή αυτοσυγκέντρωση του ποιητού.

Ανάλογη τεχνική στήν απόδοση του προσώπου, πού συνεχίζει τρόπους της ύστερης περιόδου των Παλαιολόγων, διαπιστώνουμε σέ έργα του 15ου αιώνα, όπως είναι οί τοιχογραφίες του Αγίου Κωνσταντίνου στό Άβδού της Κρήτης (1445), έργο του Μανουήλ και Ίωάννη των Φωκάδων, ό Ίωάννης Θεολόγος από την εικόνα του Χριστού ένθρονου στήν Πάτμο, έργο του Ανδρέα Ρίτζου (δεύτερο μισό 15ου αιώνα), και κυρίως ό απόστολος Παύλος από τό βημόθυρο της Συλλογής Οικονομοπούλου (πρώτο μισό του 15ου αιώνα)¹². Μέ την τελευταία εικόνα ό άγιος Ίωσήφ παρουσιάζει στενή σχέση όχι μόνο στήν τεχνική απόδοση, αλλά και στήν όργάνωση των όγκων του προσώπου.

Μέ βάση τά παραπάνω έχουμε την γνώμη ότι ή εικόνα του αγίου Ίωσήφ του ποιητού κατατάσσεται σέ έξοχα, πρώιμα έργα της Κρητικής σχολής του πρώτου μισού ή των μέσων του 15ου αιώνα, τά όποια βρίσκονται πολύ κοντά σέ Κωνσταντινοπολίτικα πρότυπα, όπως άλλωστε συμβαίνει και μέ τον εικονογραφικό τύπο της εικόνας του Ίωσήφ¹³.

67. Χριστός Παντοκράτωρ (61x47 εκ.)

Οί δύο εικόνες πού ακολουθούν, του Χριστού Παντοκράτορος και της Παναγίας Οδηγήτριας, έχουν τίς ίδιες διαστάσεις και είναι έργο του ιδίου καλλιτέχνη. Προέρχονται από τό τέμπλο του παρεκκλησίου του Κελλίου του Αγίου Προκοπίου της Μονής Βατοπαιδίου, όπου ήταν τοποθετημένες ως δεσποτικές¹⁴.

Στήν εικόνα του Χριστού ό καλλιτέχνης τόν αποδίδει στον καθιερωμένο και ιδιαίτερα διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο του Χριστού Παντοκράτορα (είκ. 193). Ο Χριστός εικονίζεται στηθαίος, μετωπικός,

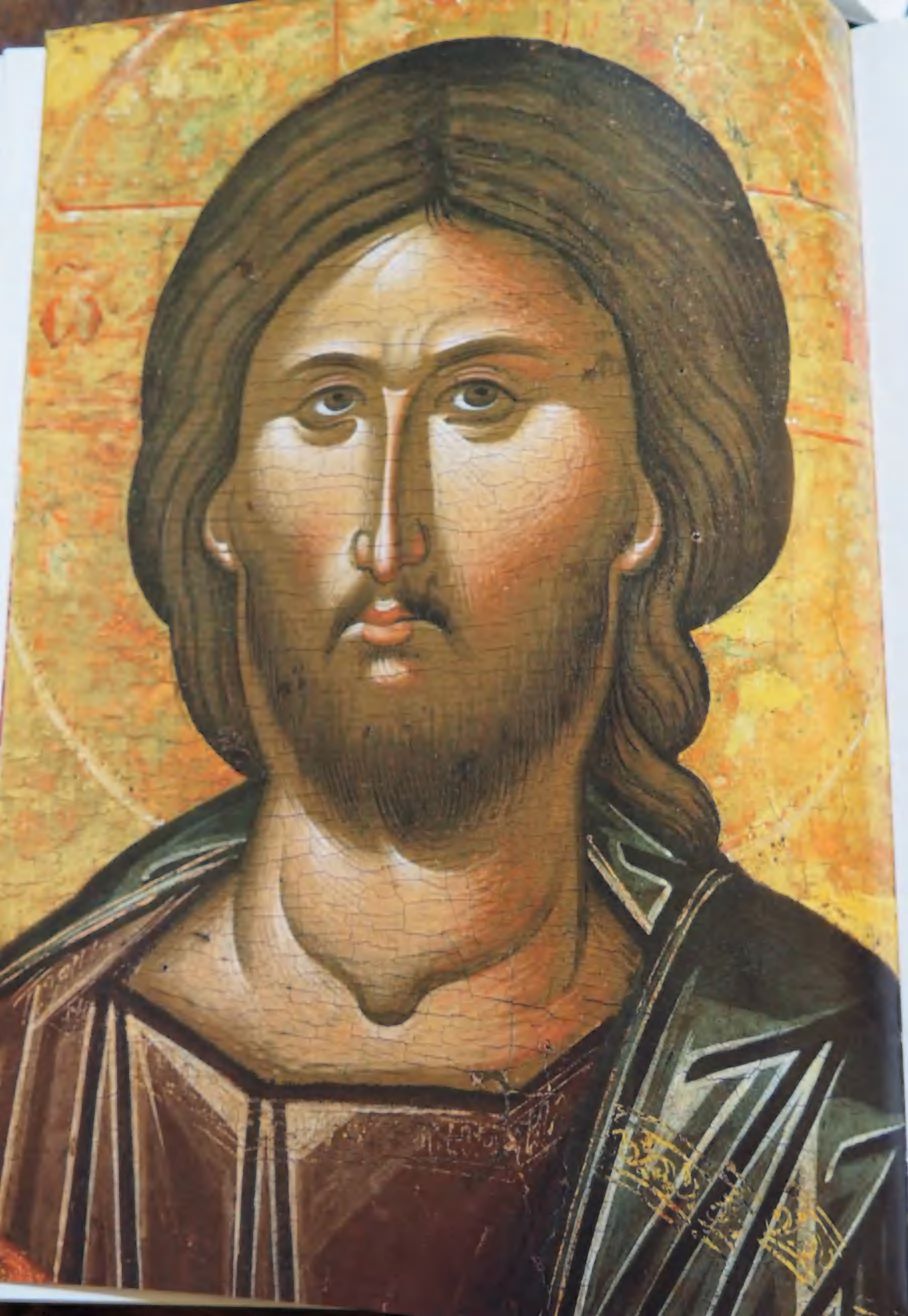
Είκ. 191. Ο άγιος Ίωσήφ ό ποιητής. Λεπτομέρεια της είκ. 189.



Εἰκ. 192. Παναγία Ἐλεούσα. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.



Εἰκ. 193. Χριστός Παντοκράτωρ. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.



μέ ελαφρά στροφή του σώματος και της κεφαλής προς τὰ ἄριστερά ἐνῶ στρέφει τὸ βλέμμα του πρὸς τὸν προσκυνητή. Μὲ τὸ ἄριστερό χέρι κρατᾷ πρὸ τοῦ στήθους κλειστό κώδικα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιό εὐλογεῖ. Φοράει καστανό, ὀρθόσημο χιτῶνα καὶ πρασινογάλαζο ἱμάτιο. Ὁ φωτοστέφανος, ἀφημένος πάνω στὸ χρυσὸ βάθος φέρει διάστικτο περίγραμμα καὶ τὴν γνωστὴ ἐπιγραφή Ο ΩΝ ΣΤΙΣ ΚΕΡΑΙΕΣ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ, ΠΟΥ ὀρίζονται μὲ κόκκινη γραμμὴ. Πάνω στὸ χρυσὸ βάθος ἀναπτύσσεται ἡ ἐπιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ.

Ἡ κατάσταση τῆς εἰκόνας, ἐάν ἀφαιρέσουμε κάποιες φθορές τῆς ζωγραφικῆς καὶ τοῦ ὑποστρώματος πάνω στὸ αὐτόξυλο πλαίσιο εἶναι πολὺ καλὴ. Μάλιστα, ὀρισμένες ἐπιζωγραφήσεις πού ἔφερε στὸν κώδικα, ὅπως καὶ νεώτερη, ἀνθικὴ διακόσμηση στὸν φωτοστέφανο, καὶ στὸ αὐτόξυλο πλαίσιο, ἀφαιρέθηκαν κατὰ τὴν συντήρηση.

Τυπολογικὰ καὶ προσωπογραφικὰ ὁ Χριστὸς διακρίνεται μὲ τὸ πλατύ, εὐρωστο σῶμα, πού καταλήγει σὲ μακρόστενο πρόσωπο μὲ καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικὰ, διχαλωτὴ γενειάδα καὶ πλούσια κόμωση.

Επίσης, ὁ φυσιολογικὸς τύπος διακρίνεται μὲ τὸ συνοφρυωμένο πρόσωπο καὶ τὴν αὐστηρότητα στὴν ἔκφραση (εἰκ. 194). Στὴν τεχνικὴ ἀπόδοση ξεχωρίζει μὲ τὸ μαλακὸ πέραςμα ἀπὸ τὴν λαδοπράσινη σκιά στὴν ρόδινη σάρκα, πού θερμαίνεται μὲ τὸ διάχυτο κόκκινο χρῶμα πού μεσολαβεῖ στὸ μέτωπο, στίς παρειές καὶ στὸ λαιμό, καὶ τὴν «ζωγραφικὴ» μαλακότητα τῶν γραμμικῶν φώτων στὸ ὀλόφωτο πρόσωπο. Τὰ παραπάνω τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ τῶν χειρῶν, πού προσδίδουν στὴν εἰκόνα τὴν ὕψη τῆς τοιχογραφίας, τοποθετοῦν τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στὸ δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ τὴν ἐντάσσουν στὴν δραστηριότητα ἐνός ἐργαστηρίου πού κρατᾷ μνημὲς ἀπὸ τὴν παράδοση τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας ζωγραφικῆς· παράλληλα συνδέεται μὲ τρόπους τῆς Κρητικῆς σχολῆς, τοὺς ὁποίους ἀναπαράγει μὲ ζωγραφικὰ χυμώδη τρόπο, χωρὶς δηλαδὴ τὴν καλλιγραφικὴ ξηρότητα τῆς σχολῆς αὐτῆς.

68. Παναγία Ἐλεούσα (61x46 ἐκ.)

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ προτομή μὲ ἐλαφρά στροφή τοῦ σώματος καὶ κλίση τῆς κεφαλῆς πρὸς τὸν Χριστό, ἐνῶ τὸ βλέμμα της εἶναι στραμμένο πρὸς τὸν θεατὴ (εἰκ. 192). Μὲ τὸ ἄριστερό χέρι κρατᾷ τὸν Χριστό, ἐνῶ τὸ δεξιό τὸ ὑψώνει πρὸ τοῦ στήθους σὲ χειρονομία ἱκεσίας. Φοράει γαλαζοπράσινο χιτῶνα μὲ χρυσοστόλιστη περίκλειση καὶ κόκκινο μαφόριο μὲ χρυσὴ παρυφὴ πού περιορίζεται γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο. Ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τῆς χρυσῆς περίκλεισης τοῦ μαφορίου καὶ σ' ὅλη τὴν ἔκταση τῆς παρυφῆς του εἶναι κεντημένα λευκὰ κρινάνθεμα. Ὁ Χριστὸς μὲ ὑψωμένο τὸ κορμί του ἀτενίζει μὲ τρυφερότητα τὴν Παναγία. Κρατᾷ κλειστό εἰλητάριο μὲ τὸ ἄριστερό χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιό εὐλογεῖ. Τὸ ἔνδυμά του ἀποδίδεται σὲ θερμὸ πορτοκαλί χρῶμα καὶ φωτίζεται περίτεχνα μὲ χρυσοκονδυλιά. Τὰ φωτοστέφανα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, ἀφημένα πάνω στὸ χρυσὸ βάθος, ἔχουν τὸ περίγραμμά τους διάστικτο. Πάνω στὸ χρυσὸ βάθος ἀναπτύσσονται οἱ ἐπιγραφές: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥΣΑ ΚΑΙ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Κατὰ μήκος τοῦ κάτω αὐτόξυλου πλαισίου εἶναι ἀναγεγραμμένη ἡ ἀκόλουθη νεώτερη ἐπιγραφή: Ἔτι δεώμεθα ΔΕΣΠΗΝΑ ΗΠΕΡ ΤΟΝ ΥΣΒΟΝ (εὐσεβῶν) ΧΡΗΣΤΗαννον καὶ ΗΠΕΡ τοῦ δούλου Θ(ε)οῦ μ(ονα)χ(οῦ) Θεοφίλου ΜΕΤΑ ΤΗΣ σινοδῆς αὐτοῦ...

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη¹⁵ ἡ Παναγία Ἐλεούσα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου ἀκολουθεῖ μία παραλλαγή τοῦ βασικοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, πού σπάει τὴν μετωπικότητα τῆς Παναγίας, μὲ τὴν ἐλαφρὰ στροφή καὶ τὴν τρυφερὴ κλίση τῆς κεφαλῆς της πρὸς τὸν Χριστό. Παράλληλα, ὁ Χρι-



στός δέν εικονίζεται μετωπικά, αλλά στρέφει τό σῶμα του πρὸς τὴν Παναγία, πρὸς τὴν ὁποία κατευθύνει καὶ τό βλέμμα του. Ἔτσι, ἀνάμεσα στά δύο πρόσωπα τοῦ θέματος δημιουργεῖται ἓνας τρυφερός σύνδεσμος, πού διαφοροποιεῖ τὴν εἰκόνα μας ἀπὸ τὸν ἱερατικά αὐστηρό τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, σύμφωνα μέ τὸν ὁποῖο ὁ Χριστός καὶ ἡ Παναγία εἰκονίζονται αὐστηρά μετωπικά.

Ὁ τύπος αὐτός τῆς στηθαίας ἀριστεροκρατούσας Θεοτόκου ἀπαντᾷ ἀπὸ τὴν μεσοβυζαντινὴ περίοδο¹⁶ γιὰ νὰ παγιωθεῖ τὴν περίοδο τῶν Παλαιολόγων¹⁷. Μάλιστα θὰ γνωρίσει, ἰδιαίτερη διάδοση σέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ἐλεούσας Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα¹⁸, ἡ εἰκόνα τοῦ Campo Santo Teutonico στήν Ρώμη, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Α. Ρίτζου, ἡ εἰκόνα τοῦ Δημοτικοῦ Μουσείου Τεργέστης¹⁹, ἡ εἰκόνα Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς τῶν Ἀθηνῶν, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Νικ. Λαμπούδη, ἡ εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Βελιμέζης, δύο εἰκόνες τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν κ.ἄ.²⁰.

Ἡ προσωνυμία «Ἐλεούσα» στήν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, σύμφωνα μέ τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνας, δέν συνοδεύει ἀποκλειστικά ἓνα συγκεκριμένο εἰκονογραφικό τύπο τῆς Παναγίας, ἀλλά συνιστᾷ ιδιότητα τῆς Παναγίας, καθὼς ἀνταποκρίνεται μέ εὐσπλαγχνία στίς ἱκεσίες τῶν πιστῶν καὶ μεσιτεύει στὸν Χριστό γιὰ τὴν σωτηρία τους. Ἔτσι, ἡ προσωνυμία Ἐλεούσα συνοδεύει ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας ἀδιακρίτως τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου πού ἀκολουθεῖ σέ τοιχογραφίες καὶ φορητές εἰκόνες ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα, μέ παλαιότερη μία εἰκόνα ἀπὸ τό Κτῆμα τῆς Πάφου στήν Κύπρο (13ος αἰώνας)²¹. Ἀπαντᾷ, ἐπίσης, σέ ἀπεικονίσεις τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στήν Μακεδονία, στό Ἅγιον Ὄρος²² καὶ στήν μεσαιωνικὴ Σερβία τοῦ 14ου καὶ 15ου αἰώνα²³, ὅπως καὶ σέ φορητές εἰκόνες, ἐπίσης τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, Κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα²⁴. Μάλιστα, ἡ προσωνυμία Ἐλεούσα ἀπαντᾷ καὶ σέ εἰκόνες Κρητικῆς σχολῆς τοῦ αὐτοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου μ' αὐτόν τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, ὅπως σέ εἰκόνα ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα (15ος αἰώνας), σέ εἰκόνα ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ἀθήνα (15ος αἰώνας) ἔργο τοῦ Νικ. Λαμπούδη, σέ εἰκόνα τῆς Μονῆς Γωνιάς τοῦ Νομοῦ Χανίων (γύρω στό 15ο αἰώνα)²⁵ κ.ἄ.

Ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας (εἰκ. 195) καὶ τοῦ Χριστοῦ, τὰ προσωπογραφικά, καλοσχεδιασμένα χαρακτηριστικά, ὁ λυρισμός τῶν στάσεων καὶ κινήσεων, ἡ γλυκύτητα τῆς μελαγχολικῆς ἔκφρασης παραπέμπουν σέ μιά σειρά εἰκόνων Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ Παναγία Ἐλεούσα Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Κέρκυρα, δύο εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Θεσσαλονίκη, ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας στήν Μονὴ Γωνιάς Χανίων κ.ἄ.²⁶. Διαφοροποιεῖται ἀπὸ τίς παραπάνω εἰκόνες μέ τὴν μαλακὴ, ζωγραφικοῦ χαρακτήρα φωτοσκίαση πού ἀποδίδει μέ ἀβρότητα τὴν σάρκα τοῦ προσώπου, χωρὶς τὴν καλλιγραφικὴ ξηρότητα ἔργων τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτῃ ἀπηχεῖ τρόπους ἔργων ὑστεροβυζαντινῆς τέχνης τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο, (πρῶτο μισό 15ου αἰώνα), στήν ὁποία σημειώνεται σύζευξη τρόπων τῆς ὑστεροπαλαιολόγειας παράδοσης καὶ τῆς Κρητικῆς σχολῆς²⁷.

Ἡ πτυχολογία μέ τίς εὐθύγραμμες, βαθιές πτυχές ἀναπτύσσεται σέ πλατιά ἐπίπεδα μέ γεωμετρικά φωτεινά σχήματα πού κλιμακώνονται καὶ στερεομετρικὴ ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος στό δεξιὸ βραχίονα καὶ στήν ἀναδίπλωσή του στό ἀριστερό χέρι. Ἀνάλογης μορφῆς πτυχολογία παρατηρεῖται σέ εἰκόνες τῆς Παναγίας τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα Κρητικῆς σχολῆς, ὅπως ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ἀθήνα, ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Θεσσαλονίκη, ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἰδιωτικῆς Συλλογῆς στήν Ρώμη κ.ἄ.²⁸. Ἐπίσης, τὰ λευκά κρινάνθεμα πού διανθίζουν ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τὴν παρυφὴ τοῦ μαφορίου ἀπαντοῦν καὶ πάλι σέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰώνα,

ὅπως εἶναι μία εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας (δεύτερο μισό 15ου αἰώνα, ἀρχές 16ου αἰ.) τοῦ Μουσείου Hermitage τῆς Πετρούπολης²⁹.

Τὰ προσωπογραφικά καί τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τῆς Παναγίας, μέ τό πλάγιο βλέμμα πρὸς τὸν προσκυνητή, τὸ χυμῶδες πλάσιμο στὰ πρόσωπα καί στὰ χέρια, πού θυμίζει ὑστεροπαλαιολόγια ἔργα, ὅπως καί ἡ ἐκφραστική ποιότητα τῆς διάχυτης μελαγχολίας στὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας συνδέουν τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου μέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα³⁰, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀπομακρύνεται μέ τὴν εὐχυμὴ ζωγραφικὴ στὰ πρόσωπα καί στὰ χέρια.

Συμπερασματικά, οἱ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος καί τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου παρουσιάζουν κοινὰ καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά καί εἶναι ἀναντίρρητα ἔργο τοῦ αὐτοῦ καλλιτέχνη στὸ δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα³¹. Ὁ καλλιτέχνης αὐτός ἀκολουθεῖ φυσιολογικούς τύπους καί τρόπους τῆς Κρητικῆς σχολῆς, διατηρώντας παράλληλα τὸν καλλιτεχνικὸ σύνδεσμο μέ τρῶ-
πους τῆς ὑστεροπαλαιολόγιας ζωγραφικῆς.

69. Σύναξη ἀρχαγγέλων (82x76 ἐκ.)

Στὴν εἰκόνα τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων (εἰκ. 196), οἱ δύο ἀρχάγγελοι³², οἱ «λειτουργοὶ τοῦ Δεσπότου», ὁ Μιχαήλ ἀριστερά καί ὁ Γαβριήλ δεξιὰ, εἰκονίζονται μέ αὐστηρὴ συμμετρία, ὁλόσωμοι μετωπικοί, κρατώντας στὸ κέντρο μετάλλιο μέ τὸν Χριστὸ στηθαῖο στὸν τύπο τοῦ Παντοκράτορος (εἰκ. 197), πού φέρει πρὸ τοῦ στήθους μέ τὸ ἀριστερὸ χέρι κλειστὸ κώδικα. Τούς συνοδεύουν οἱ ἐπιγραφές: Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΓΑΒΡΙΗΛ Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Σύμφωνα μέ τὸν Grabar³³ ἡ εἰκονογραφία τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων θά πρέπει νά καθιερώθηκε γύρω στὸν 9ο αἰώνα, ἀμέσως μετὰ τὴν εἰκονομαχικὴ κρίση, περίοδο κατὰ τὴν ὁποία ἔγινε καί ἡ ὁμιλία τοῦ Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου, πάνω στὴν Σύναξη τῶν Οὐρανίων Δυνάμεων³⁴. Μάλιστα, μέ τὸν τρόπο πού εἰκονίζεται τὸ θέμα, δηλαδή νά κρατοῦν οἱ ἀρχάγγελοι *imago clipeata* τοῦ Χριστοῦ, ἀποτελεῖ εἰκαστικὴ ἀπόδοση τοῦ θριάμβου τῆς ὀρθόδοξης πίστεως καί τῆς τιμῆς τῶν εἰκόνων καί ἀπηχεῖ τὴν ἀπεικόνιση τῶν ὁμολογητῶν τῆς Ὀρθοδοξίας σέ μικρογραφίες τοῦ 9ου - 11ου αἰώνα, στίς ὁποῖες κρατοῦν, ἐπίσης, μετάλλιο μέ τὸν Χριστὸ Παντοκράτορα³⁵.

Στὰ παλαιότερα παραδείγματα τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων, τὰ ὁποῖα χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα, παραλείπεται ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ³⁶. Ἀργότερα τὸν 13ο αἰώνα, ἐναλλάσσεται ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος μέ τὸν Χριστὸ Ἐμμανουήλ ἐντὸς μεταλλίου, μέ τὴν διαφορὰ ὅτι ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ ἀπεικονίζεται συγκριτικά μέ μικρότερη συχνότητα³⁷. Σπανιότερα τὴν θέση τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ ἢ τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα παίρνει ἡ Παναγία σέ προτομή, βρεφοκρατούσα³⁸.

Σέ φορητὲς εἰκόνες τὸ θέμα τῆς Συνάξεως τῶν ἀρχαγγέλων ἀπαντᾷ ἀπὸ τὸν 13ο αἰώνα. Ἀπὸ τὰ γνωστά παραδείγματα ἀναφέρω τὴν ὁμώνυμη εἰκόνα στὸ Ροστόβ τῆς Ρωσίας (1272 ἢ 1276), τὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου μέ τὴν Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων στὴν ὀπισθία ὄψη (τέλος 13ου - ἀρχές 14ου αἰώνα), τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὴν Μονὴ τοῦ Bačkono, σήμερα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Σόφιας (μέσα 14ου αἰώνα), τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Βεροίας (14ος-15ος αἰώνας), τὴν εἰκόνα στὴν ἰδιωτικὴ Συλλογὴ Ostronhova στὴν Ρωσία (15ος αἰώνας) κ.ἄ.³⁹.

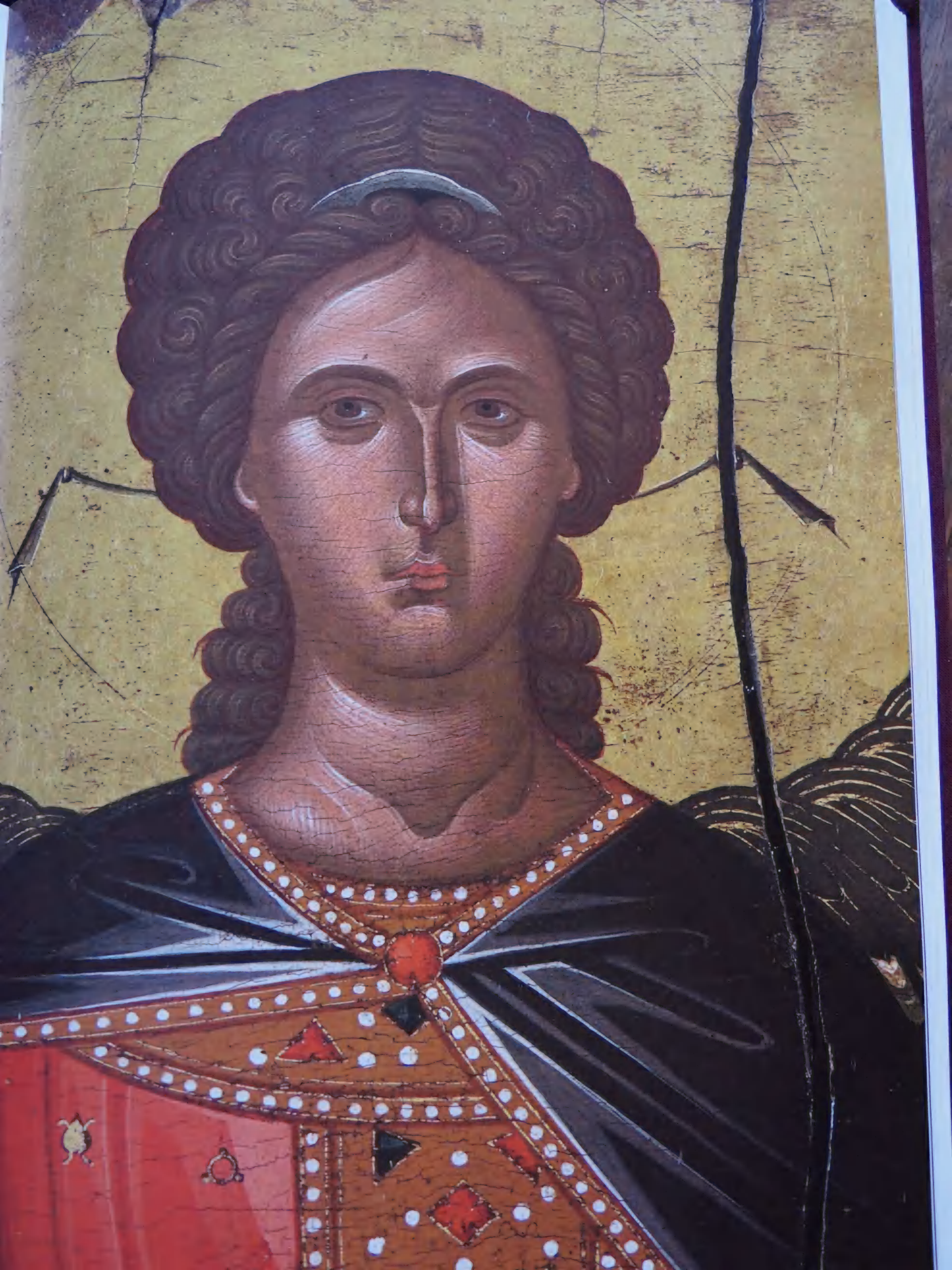
Ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ἄποψη, οἱ φυσιολογικοὶ τύποι τῶν ἀρχαγγέλων (εἰκ. 198) μέ τὴν ἰδανικὴ ὁμορφιά, τὴν ἀβρότητα τῆς ζωγραφικῆς στὸ πρόσωπο, τὴν περίτεχνη τεχνικὴ μέ τὸ φωτεινὸ δίχτυ τῶν πυκνῶν, λεπτῶν, λευκῶν γραμμῶν καί τὸ χαρακτηριστικὸ στυλίζαρισμα τῆς κόμης παραπέμπουν σέ ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ ἅγιος Γεώργιος ἀπὸ τὸ βημόθυρο τῆς



Είχ. 196. Σύναξη τῶν ἀρχαγγέλων. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.



Είχ. 197. Ο Χριστός από την Σύναξη των ἀρχαγγέλων. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 196.
Είχ. 198. Ο ἀρχάγγελος Μιχαήλ από την Σύναξη των ἀρχαγγέλων. Λεπτομέρεια τῆς εἰχ. 196.





Είχ. 199. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Δεύτερο μισό 15ου αιώνα.

Τήνου, ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ ἀπὸ τὴν ἐνορία τῆς Σπηλιᾶς τῆς Μητρόπολης Κισσάμου καὶ Σελίνου καὶ ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ τοῦ Σινᾶ, εἰκόνες πού ἀποδίδονται στὸν κρητικό ζωγράφο Α. Ρίτζο ἢ στὸν κύκλο του⁴⁰. Στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, πού δὲν ἔχει τὴν καλλιγραφικὴ ξηρότητα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ τῶν εἰκόνων τῆς Κρήτης καὶ τοῦ Σινᾶ, ἐπαναλαμβάνεται ἐπίσης καὶ ἡ σκιά τῆς μύτης, πού κατεβαίνει ὡς τὸ πηγούνι μὲ ἐξωτερικό ὄριο μιά λευκὴ γραμμὴ, τεχνικὴ πού χαρακτηρίζει ἐπίσης τὸ ἔργο τοῦ Ἀγγέλου καὶ τοῦ Α. Ρίτζου⁴¹.

Τὰ παραπάνω στοιχεῖα, σέ συνδυασμὸ μὲ τὴν ὑψηλὴ ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς, κατατάσσουν τὴν εἰκόνα στὰ μέσα ἢ στὸ δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰῶνα καὶ τὴν συνδέουν μὲ πρῶιμα ἔργα τοῦ Α. Ρίτζου.

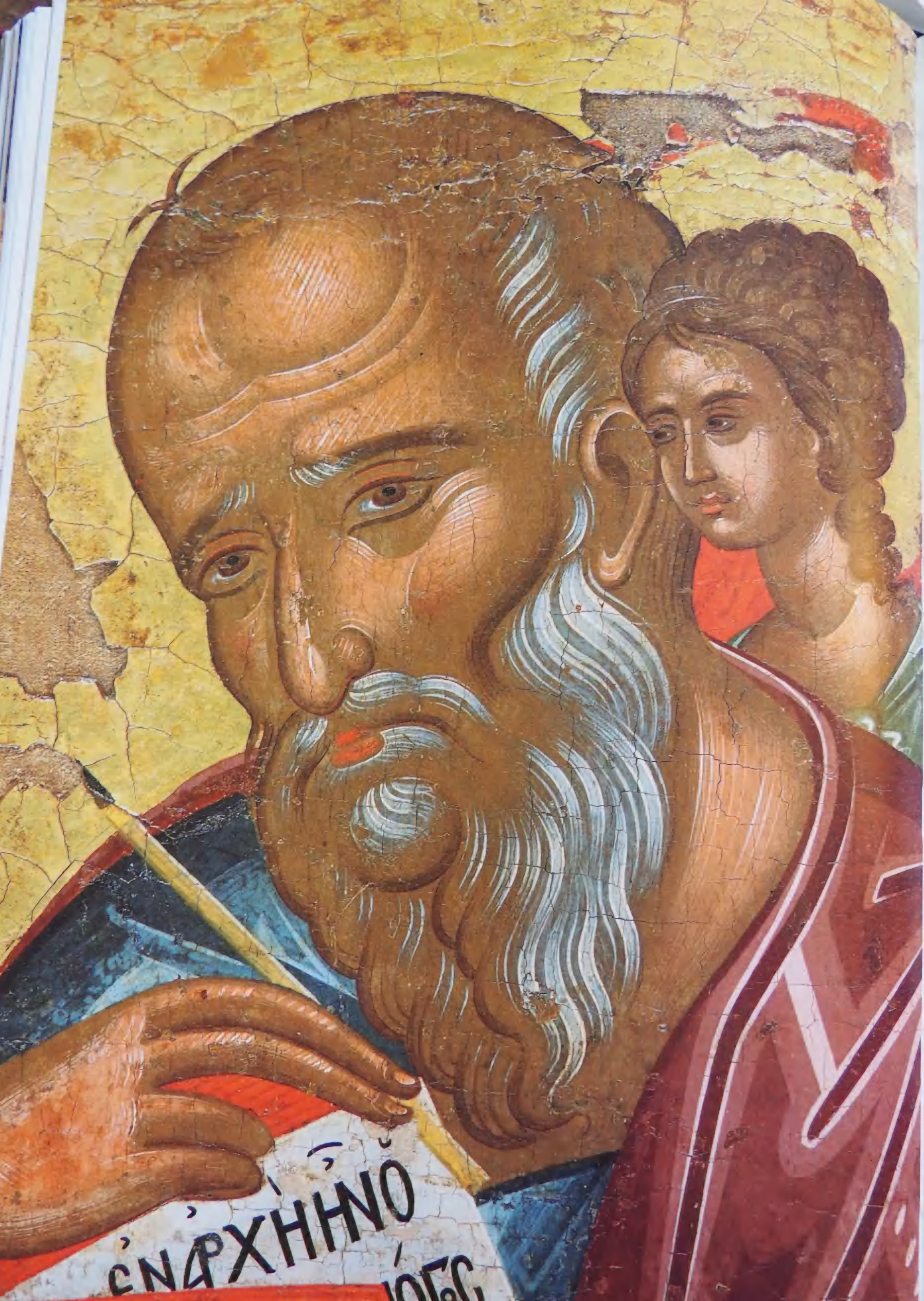
70. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (44,5x36 ἐκ.)

Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος εἰκονίζεται σέ προτομή (εἰκ. 199), μὲ ἐλαφρά στροφὴ πρὸς τὰ ἀριστερά καὶ μὲ ἔκφραση στὰ μάτια αὐτοσυγκέντρωσης. Μὲ τὴν ἀριστερὴ παλάμη, πού καλύπτει ἐν μέρει τὴν λιθοκόσμητη στάχωση, κρατᾷ μισάνοιχτο κώδικα, ἐνῶ μὲ τὸ δεξιό κρατᾷ κονδυλοφόρο. Στὴν δεξιὰ μασχάλῃ στηρίζει τὸ μελανοδοχεῖο μὲ τὴν θήκη γιὰ τοὺς κονδυλοφόρους. Στὸ μισάνοιχτο κώδικα ἀναγράφεται μὲ κεφαλαῖα ἡ ἀρχὴ τοῦ Εὐαγγελίου του: ἘΝ ἈΡΧῇ, ἮΝ Ὁ / ΛΟΓΟΣ / ΚΑΤ' Ὁ ΛΟΓΟΣ / ἮΝ ΠΡΟΣ / Τ(ΟΝ) Θ(ΕΟ)Ν (Ἰωάν. 1, 1). Πίσω ἀπὸ τὴν πλάτη τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς του, ἀπεικονίζεται μικρογραφικὰ νεανικὴ γυναικεῖα μορφή, ἡ προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, νά τοῦ ὑπαγορεύει τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο. Ἡ προσωποποίηση, πού φέρει γαλάζιο χειριδωτὸ χιτῶνα, προβάλλεται πάνω σέ πλούσιο ρόδινο ὕφασμα πού ἀνεμίζει περίτεχνα. Πάνω στὸ χρυσὸ βάθος τῆς εἰκόνας μόλις διασώζεται ἡ ἐπιγραφή [Ο ΑΓΙΟΣ] ΙΩ[ΑΝΝΗΣ] Ο ΘΕΟ[ΛΟΓΟΣ]. Ἡ κατάσταση διατήρησης τῆς εἰκόνας δὲν εἶναι πολὺ καλὴ, καθὼς τὸ κάτω τμήμα τοῦ σώματος τοῦ ἁγίου, ὅπως καὶ τμήματα τοῦ χρυσοῦ βάθους ἔχουν ἐκπέσει.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, πού συνοδεύεται μὲ τὴν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, πού ὑπαγορεύει τὸ εὐαγγελικὸ κείμενο, ἔχει τὴν καταγωγὴ του σέ ἀπεικονίσεις τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν σέ ναοὺς τῆς πρώτης περιόδου τῶν Παλαιολόγων, ἡ διακόσμηση τῶν ὁποίων εἶναι ἔργο καλλιτεχνικῶν ἐργαστηρίων τῆς Θεσσαλονίκης. Μάλιστα, τὸ ἴδιο θέμα θά γνωρίσει ιδιαίτερη διάδοση στὴν τέχνη τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα στὴν μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴν τέχνη τῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων⁴².

Στὴν τέχνη τῶν φορητῶν εἰκόνων τὸ σύμπλεγμα τοῦ εὐαγγελιστῆ Ἰωάννη μὲ τὴν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας θά γνωρίσει περιορισμένη διάδοση σέ ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου αἰῶνα, ὅπως εἶναι ἡ ὁμόθεμη εἰκόνα στὴν Μονὴ τῆς Ἁγίας Τριάδας στὰ Χανιά (γύρω στὰ 1500)⁴³.

Συνηθέστερη, ὥστόσο, εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Θεολόγου, χωρὶς τὴν προσωποποίηση τῆς θείας Σοφίας, μὲ τὰ ἴδια μάλιστα τυπολογικὰ καὶ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ εὐρωστού ἡλικιωμένου ἁγίου, μὲ ἐλαφρά στροφὴ τοῦ σώματος καὶ σκυμμένο κεφάλι, πού κρατᾷ στὰ χέρια τοῦ μισανοιγμένο κώδικα καὶ μελανοδοχεῖο, πού τὸ στηρίζει στὴν μασχάλῃ, καὶ κονδυλοφόρο. Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος, τοῦ ὁποῖου τὸ ἀρχαιότερο γνωστὸ παράδειγμα εἶναι μιά εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα, πού βρίσκονταν στὴν Ζάκυνθο⁴⁴ καὶ καταστράφηκε μὲ τὸν σεισμὸ τοῦ 1953, γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση σέ φορητὲς εἰκόνες τῆς Κρητικῆς σχολῆς τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰῶνα⁴⁵. Σέ ἄλλες ἀπεικονίσεις ὁ ἅγιος εἰκονίζεται στὸν ἴδιο εἰκονογραφικὸ τύπο μ' αὐτὸν τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Βατοπαιδίου, χωρὶς ὅμως τὸν κονδυλοφόρο⁴⁶.



Επίσης, στην ανάπτυξη του ευαγγελικού κειμένου στην άκρη του μισάνοιχτου κώδικα (είκ. 201) ο ανώνυμος καλλιτέχνης της εικόνας ακολουθεί πρακτική, που τηρείται σε μία σειρά εικόνων του 15ου αιώνα, από τις οποίες μνημονεύουμε την εικόνα του Ιωάννου του Θεολόγου στο σκευοφυλάκιο της Μονής της Πάτμου, την εικόνα στην Μονή της Αγίας Τριάδος στα Χανιά και την εικόνα της Συλλογής Οικονομούλου¹⁷.

Στόν προσωπογραφικό τύπο διατηρεί τα καθιερωμένα από την παράδοση βασικά χαρακτηριστικά του Θεολόγου ως σοφοῦ, ἡλικιωμένου συγγραφέα, με εὐρύ σῶμα που ἔχει ὄγκο καὶ κεφάλι με πλατύ, γυμνό κρανίο που στηρίζεται σε κοντό ἀλλὰ εὐρωστο λαιμό (είκ. 200). Τὰ βασικά αὐτά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, που ἔχουν τὴν καταγωγή τους σε ἔργα τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων¹⁸, συνάπτουν τὴν εἰκόνα με ἔργα Κρητικῆς σχολῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα, που ἐντάσσονται στὴν δραστηριότητα τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου καὶ τοῦ ἐργαστηρίου του, ὅπως τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο τῆς τριπλῆς εἰκόνας, στὸ Bari τῆς Ἰταλίας, τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο στὸ βημόθυρο τῆς Πάτμου, τὸν ἅγιο Ἰωάννη τὸν Θεολόγο σε εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη με τὴν Παναγία ἐνθρονη, εὐαγγελικὲς σκηνές καὶ ἁγίους καὶ κυρίως τὴν μικρογραφικὴ λεπτομέρεια τοῦ ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος στὴν Πάτμο¹⁹, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου.

Με τὰ ἴδια ἔργα συνδέεται στὴν ἀφογή ἀπόδοση τῆς ἡλιοκαμμένης σάρκας τοῦ προσώπου, με μαλακές φωτοσκιάσεις, στὴν καλλιτεχνικὴ, γραμμικὴ ἀπόδοση τῶν φώτων, ὅπως καὶ τῆς πτυχολογίας, που ἀναπτύσσεται σε πλατιά ἐπίπεδα, γεωμετρικοῦ χαρακτήρα, με βαθιές, εὐθύγραμμες ἀκαμπτες πτυχές, που ὀρίζονται με λευκά περιγράμματα.

Τὰ προσωπογραφικά καὶ τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, ὅπως καὶ τὸ ἐκφραζόμενο ἦθος, συνδέουν τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς με ἔργα τῆς Κρητικῆς σχολῆς καὶ μάλιστα τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου. Γι' αὐτό τὸν λόγο ἔχουμε τὴν γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα⁵⁰ χρονολογεῖται στὸ δεύτερο μισό τοῦ 15ου αἰώνα καὶ ἐντάσσεται στὴν παραγωγή τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου καὶ τοῦ ἐργαστηρίου του.



Εἰκ. 200 καὶ 201. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Λεπτομέρειες τῆς εἰκ. 199.



ΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ
ΑΡΓΥΡΕΠΙΧΕΙΡΕΣ
ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ
ΕΙΚΟΝΩΝ

ΓΕΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΙΣ ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εισαγωγικά*.

Οί χρυσές, άργυρεπίχρυσες ή άργυρές επένδυσεις εικόνων αποτελούν ιδιαίτερη κατηγορία έργων τέχνης τής βυζαντινής περιόδου¹. Τά έργα αυτά έχουν μακρά παράδοση στην βυζαντινή τέχνη, ή οποία φθάνει μέχρι την παλαιοχριστιανική περίοδο², και πολλά βυζαντινά κείμενα κάνουν μνεία εικόνων με επένδυση χρυσή ή άργυρή είτε εικόνων με χρυσά ή άργυρά διάλιθα πλαίσια διακοσμημένα κάποτε και με σμάλτα. 'Η επένδυση στά κείμενα και ιδιαίτερα στά τυπικά τών Μονών και στους καταλόγους τών σκευοφυλακίων τους³ αναφέρεται ως θριγγίον, επένδυσις, ένδυμα, πλαίσιον, κόσμος ή κόσμησις⁴. Οί πολύτιμες επένδυσεις έχουν προορισμό την επικάλυψη με λεπτά έλάσματα άργύρου ή σπανιότερα χρυσοῦ, τμημάτων τής εικόνας. 'Η τεχνική αυτή εφαρμόζονταν και σέ άλλα ξύλινα ιερά αντικείμενα, όπως σταυροί, σταχώσεις ιερών βιβλίων κ.ά.⁵ με σκοπό νά τούς προσδώσει λάμψη και τιμή. Τά περισσότερα από τά μεταλλικά αυτά έλάσματα είναι διακοσμημένα με έμπέστα ανάγλυφα ή σπανιότερα επιτεδόγλυφα κοσμήματα, πού προσπαθοῦν νά μιμηθοῦν έργα κατασκευασμένα έξ ολοκλήρου από πολύτιμα μέταλλα.

Μελετητές επένδυσεων εικόνων.

Στό τέλος του 19ου αιώνα και στίς αρχές του 20ου ο Ρώσος μελετητής τής βυζαντινής τέχνης Ν.Κondakov άρχισε νά έπισημαίνει τό ενδιαφέρον πού παρουσιάζουν οί πολύτιμες επένδυσεις εικόνων⁶. Άκολούθως και άλλοι μελετητές τών βυζαντινών εικόνων δέν έμειναν άσυγκίνητοι από την καλλιτεχνική άξία αυτών τών έργων. Μέχρι τό 1975 πάντως για τό θέμα αυτό υπάρχουν μόνο αναφορές σέ μερικά έργα από έπιστήμονες πού ασχολήθηκαν με τίς εικόνες ή την βυζαντινή μικροτεχνία⁷. Τήν χρονιά αυτή (1975) ο Grabar με τόν κατάλόγο του συμπληρώνει αυτό τό έπιστημονικό κενό και δίνει την δυνατότητα νά γίνουν κάποιες υποθέσεις σχετικά με την προέλευση τών έργων, νά παρουσιασθοῦν αποδείξεις σχετικά με την θρησκευτική τους σημασία και κυρίως νά γίνει μία γενική ταξινόμηση και χρονολογική κατάταξη στά διασωθέντα δείγματα.

Στόν κατάλογο αυτό, ήρθαν νά προστεθοῦν με νεότερες δημοσιεύσεις⁸ και άλλα έργα, αυξάνοντας τόν αριθμό αυτών πού χρονολογούνται από τό 1200 έως τά μέσα του 15ου αιώνα. Οί επένδυσεις αυτές βρίσκονται στην 'Ελλάδα⁹, σέ χώρες τής Βαλκανικής¹⁰, αλλά και στην 'Ιταλία¹¹. 'Η παραγωγή επένδυσεων στην Ρωσία και την Γεωργία, πού φέρουν βυζαντινές επιδράσεις, υπήρξε σημαντική και άρχίζει νά μās είναι γνωστή από νεότερες δημοσιεύσεις¹².

'Η σημασία τής επένδυσης μιās εικόνας¹³.

Οί άργυρεπίχρυσες επένδυσεις επικαλύπτουν ιερές εικόνες, όπως είπαμε, ή άλλα ιερά αντικείμενα ως συμπλήρωση τής προσφοράς του πιστού, προσδίδοντάς τους μεγαλύτερη λάμψη και αίγλη. Συνήθως, με πολύτιμες διάλιθες επένδυσεις κοσμοῦσαν τίς λατρευτικές εικόνες τών ναών αλλά και τίς θαυματοργές. Για τόν λόγο αυτό, πολλές φορές οί κτήτορες ναών σέ πόλεις ή μονές φροντίζουν ώστε «τά προσκυνηματα»¹⁴, οί κατεξοχήν λατρευτικές εικόνες πού προσφέρουν, νά φέρουν έξ αρχής την πολύτιμη επένδυση. Είναι χαρακτηριστικό ότι επένδυσεις, σύμφωνα και με τίς πηγές, είχαν δεχθεί γνωστές θαυματοργές εικόνες τής Βασιλεύουσας, όπως ή Παναγία τής Μονής τών 'Οδηγών¹⁵ πού θεωρείται έργο του ευαγγελιστή Λουκά, καθώς και εικόνες του Χριστού και τής Παναγίας στόν ναό τής 'Αγίας Σοφίας¹⁶. Κάποτε πάνω

Είχ. 202. (Προηγούμενο δισέλιδο). Τά φωτοστέφανα από την επένδυση (άρ. 12) τής Παναγίας

'Οδηγότσιας. Λεπτομέρεια τής είχ. 336.

Χριστού Παντοκράτορος.

στην επένδυση απεικονίζονται οι κτήτορες σε στάση δεήσεως και συχνότερα, αναγράφεται αφιέρωση που τους αναφέρει, για να τονισθεί με τον τρόπο αυτό για ποιόν συγκεκριμένα γίνεται η δέηση. Οι μονές του Αγίου Όρους και ιδιαίτερα η Γερά Μονή του Βατοπαιδίου υπήρξαν, όπως θα δούμε, αποδέκτες αναλόγων επωνύμων δωρεών. Θεματικά οι εικόνες - αφιερώματα με επένδυση συνήθως συνδέονταν με τον άγιο στον οποίο ήταν αφιερωμένος ο ναός¹⁷.

Οι επενδύσεις των εικόνων έχαιραν ιδιαίτερης τιμής και σεβασμού κατά την βυζαντινή περίοδο. Αυτό συνάγεται από το γεγονός ότι διασώζονται «έκφράσεις» τους, δηλαδή περιγραφές τους, γραμμένες από λογίους, όπως ο Μανουήλ Φιλής¹⁸, που φανερώνουν τον θαυμασμό αλλά και τον σεβασμό τους. Σεβασμό άλλωστε προδίδει και το γεγονός ότι σε περιπτώσεις εικόνων με ιδιαίτερη τιμή, όταν η επένδυσή τους φθαρεί, δεν την αφαιρούν για να την αντικαταστήσουν, αλλά την επικαλύπτουν με νέα¹⁹. Εξάλλου, το γεγονός ότι υπάρχουν επενδύσεις που έχουν επαναχρησιμοποιηθεί, όταν οι αρχικές εικόνες για τις οποίες προορίζονταν χάθηκαν²⁰, αλλά και άλλες που έχουν υποστεί μικρές φθορές, επιδιορθώνονται με νεότερες προσθήκες²¹, δηλώνει την σημασία που διατηρούσαν οι επενδύσεις αυτές για τους πιστούς.

Η κατασκευή μιάς επένδυσης πρέπει να είχε σοβαρό κόστος. Στην άποψη αυτή οδηγηθήκαμε όχι μόνο διότι είναι μικρός ο αριθμός εικόνων που έχουν επενδύσεις ή είχαν δεχθεί στο παρελθόν επενδύσεις σε σχέση με τον αριθμό των εικόνων που σώζονται σήμερα²², αλλά και από την διαπίστωση ότι πολλές επενδύσεις συνδέονται, όπως παραδίδεται από τις πηγές, με δωρεές αυτοκράτορων²³, μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας ή της αρχουσας τάξης και του ανώτερου κλήρου²⁴, με άτομα δηλαδή της βυζαντινής κοινωνίας, που είχαν την δυνατότητα να καταβάλουν το υψηλό κόστος κατασκευής των επενδύσεων. Άλλωστε, οι περίοδοι κατασκευής τους αντιστοιχούν συνήθως με περιόδους οικονομικής, αλλά κυρίως πολιτιστικής άκμης, όπως ο 12ος και ο 14ος αιώνας. Παρατηρείται επίσης, ότι τόσο η ζήτηση όσο και το κόστος ανάγκασαν τόσο τους αγοραστές όσο και τους τεχνίτες να καταφύγουν σε μιμησεις επενδύσεων από γύψο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα προσφέρει μικρή εικόνα του αγίου Δημητρίου του 13ου-14ου αιώνα (είκ. 92), που σώζεται στην Μονή Βατοπαιδίου, όπως και σειρά εικόνων από την Κύπρο όπου, μετά την κατάληψη του νησιού από τους Φράγκους το 1192, άρχισε η μίμηση των δαπανηρών αργυρεπίχρυσων επενδύσεων με ευτελέστερα υλικά που επιχρυσώνονταν και «έτσι δημιουργήθηκαν τα ανάγλυφα φόντα και τα ανάγλυφα φωτοστέφανα»²⁵ που συνηθίζονταν πολύ.

Η μορφή των επενδύσεων και η εξέλιξή της.

Η έναρξη της χρήσης πολύτιμων επενδύσεων σε εικόνες τοποθετείται με βάση τα σωζόμενα έργα στην αμέσως μετά την εικονομαχία περίοδο²⁶. Η μελέτη όμως προγενέστερων της περιόδου αυτής στοιχείων μας κάνει να τοποθετούμε την έναρξη πολύ νωρίτερα.

Σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε για τα πολύτιμα μεταλλικά τέμπλα του βου αιώνα, των οποίων διασώθηκαν μαρτυρίες από τις πηγές και ίχνη²⁷, πιστεύουμε ότι πιθανότατα υπήρχαν εικόνες την παλαιοχριστιανική περίοδο που είχαν δεχθεί πολύτιμες επενδύσεις των οποίων δεν γνωρίζουμε με ασφάλεια την μορφή. Η παρουσία σε ύστεροβυζαντινές επενδύσεις εικονογραφικών στοιχείων, που απαντούν στην Ύστερη Αρχαιότητα²⁸, μας κάνουν να υποθέτουμε ότι τα στοιχεία αυτά διατηρήθηκαν την παλαιοχριστιανική περίοδο και μεταβιβάστηκαν στην βυζαντινή, εκφράζοντας με τον τρόπο αυτό την συντηρητικότητα που χαρακτηρίζει τα εικονογραφικά σχήματα σ' αυτή την μορφή της μικροτεχνίας. Υποθέτουμε λοιπόν ότι, σε μία εποχή που χρησιμοποιούνται σε χριστιανικά έργα μορφές διακόσμησης γνωστές και συνηθισμένες στην ελληνιστική και ρωμαϊκή τέχνη, οι παλαιοχριστιανικές επενδύσεις υιοθέτησαν το εικονογραφικό σχήμα στο οποίο ένα πρόσωπο ή μία σύνθεση πλαισιώνεται από αφηγηματικές σκηνές ή

πρόσωπα που συνδέονται μαζί της²⁹. Οι σκηνές ή τα πρόσωπα του πλαισίου θα μπορούσαν να συγκριθούν με εικονογραφικά σχόλια που διευκολύνουν την κατανόηση του κυρίου θέματος³⁰. Άργυρος δίσκος διακοσμημένος με ανάγλυφη σύνθεση σχετική με τον Άχίλλεα³¹, που πλαισιώνεται από σκηνές του βίου του, είναι ένα έργο αργυροχρυσόχόας της Ύστερης Αρχαιότητας πλησιέστατο τεχνικά και εικονογραφικά με την μορφή που θα είχαν οι επενδύσεις εικόνων της παλαιοχριστιανικής περιόδου. Μάλιστα, το χριστιανικού περιεχομένου διακοσμητικό θέμα πήλινων δίσκων του 4ου και 5ου αιώνα, που μμπούνται ανάλογα αργυρά σκεύη, προσφέρει απόδειξη της χρήσεως αυτού του εικονογραφικού σχήματος και από τους χριστιανούς. Πρόκειται για την απεικόνιση των αποστόλων Πέτρου και Παύλου ενθρόνων εκατέρωθεν διαλίθου σταυρού, που πλαισιώνονται με σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη³². Τα λιγιστά αυτά στοιχεία δεν μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε ολοκληρωμένη εικόνα των επενδύσεων αυτής της περιόδου.

Από την βυζαντινή περίοδο έχουν ευτυχώς διασωθεί τόσο επενδύσεις εικόνων, όσο και περιγραφές τους στα μοναχικά τυπικά ή αναφορές σε έγγραφα και καταγραφές των Μονών. Έτσι επιβεβαιώνεται η συνεχής παρουσία στους ναούς εικόνων με επενδύσεις από την μεσοβυζαντινή περίοδο³³. Διακρίνονται χρονικά δύο μεγάλες κατασκευαστικές περίοδοι επενδύσεων: η μία, της μεσοβυζαντινής περιόδου, [9ος-13ος αιώνας] και η δεύτερη της περιόδου των Παλαιολόγων [14ος-15ος αιώνας]³⁴.

Την μεσοβυζαντινή περίοδο, εκτός των γραπτών εικόνων πάνω σε ξύλο, με ή χωρίς επένδυση, υπήρχαν φορητές εικόνες σχαλισμένες σε ξύλο, σε μάρμαρο, σε χαλκό, σε ελεφαντόδοντο, σε στεατίτη και σε άργυρο³⁵. Ο αριθμός όμως των επενδύσεων στην μεσοβυζαντινή περίοδο είναι ιδιαίτερα περιορισμένος και τα στοιχεία που σώζονται σχετικά με την παραγωγή τους ελάχιστα. Έτσι, δεν μας επιτρέπονται ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με την μορφή και την εξέλιξή της. Ουσιαστικά κάποια συμπεράσματα μπορούν να εξαχθούν με βάση κυρίως τις δύο επενδύσεις εικόνων του αρχαγγέλου Μιχαήλ, που βρίσκονται στον Θησαυρό του Αγίου Μάρκου στην Βενετία, οι οποίες με βάση τεχνικά και τεχνολογικά στοιχεία τοποθετούνται στον 10ο και τον 11ο αιώνα³⁶, και θεωρούνται έργα κατασκευασμένα στην Κωνσταντινούπολη. Πληροφορίες επίσης μας προσφέρει καταγραφή του 1164 που έγινε στην Μονή της Παναγίας Έλεούσας στο χωριό Βελιούσα κοντά στην Στρώμνιτσα³⁷ από μοναχούς της Μονής που αποδεικνύει ότι σε κάποιους ναούς της Μακεδονίας υπήρχαν εικόνες με πολύτιμες επενδύσεις³⁸. Από τα λίγα μορφολογικά στοιχεία που μπορούμε να εντοπίσουμε είναι ότι τα πλαίσια των επενδύσεων διακοσμούνται με κυκλικά μετάλλια που περικλείουν αγίους³⁹.

Σώζονται επίσης, κάποιες αποσπασματικές επενδύσεις από τα εργαστήρια της Γεωργίας⁴⁰ του 9ου, 10ου και 11ου αιώνα και από τα ρωσικά εργαστήρια του 11ου αιώνα που βρίσκονται σε ρωσικά μουσεία⁴¹. Ανάμεσά τους ξεχωριστή θέση έχει επένδυση εικόνας της Μεταμορφώσεως από την Γεωργία, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Καλών Τεχνών της Τυφλίδας, η οποία χρονολογείται με ασφάλεια, σύμφωνα με επιγραφές, το 886⁴². Οι επενδύσεις λοιπόν από την περίοδο αυτή είναι έργα από την πρωτεύουσα και από την περιφέρεια, που επιτρέπουν να διαπιστώσουμε τις διαφορές τους αλλά και τις τροποποιήσεις που έχουν δεχθεί.

Παράλληλα, από πηγές πληροφορούμεθα κάποια στοιχεία για επενδύσεις θαυματοργών εικόνων σε ναούς της Κωνσταντινούπολης, που πιθανότατα ανήκαν σ' αυτή την περίοδο. Πρόκειται για την συνοπτική περιγραφή της επένδυσης της περίφημης θαυματοργής εικόνας της Παναγίας της Οδηγητρίας, της Οδηγητρίας των Οδηγών, που την θεωρούσαν έργο του Ευαγγελιστή Λουκά, από τον Ruy Gonzales de Clavijo που επισκέφτηκε την Κωνσταντινούπολη στις αρχές του 15ου αιώνα (1403-1406)⁴³ και ο οποίος περιγράφει μία διάλιθη αργυρή επένδυση με μεγάλο πλούτο και ποικιλία πολύτιμων λίθων και σμάλτων. Επίσης, η διάλιθη επένδυση θαυματοργής εικόνας της Θεοτόκου στο ναό της Αγίας Σοφίας, που περιγράφει ο ρώσος προσκυνητής στο τέλος του 14ου αιώνα⁴⁴, είναι πιθανό να ανήκει στην ίδια εποχή, μία και η

είκόνα προϋπήρχε της άλωσης από τους Σταυροφόρους τό 1204. Τέλος, σύμφωνα με καταγραφή που έγινε τό 1396, από τους υπεύθυνους του ίδιου ναού, δύο εικόνες του Χριστού και της Θεοτόκου έφεραν επενδύσεις με ανάγλυφα κοσμήματα από επιχρυσωμένο άργυρο και πολλά μαργαριτάρια και άλλους πολύτιμους λίθους, από τους οποίους κάποιοι είχαν ήδη εξαφανιστεί⁴⁵. Η διάλιθη διακόσμηση μās κάνει να πιστεύουμε ότι τά έργα αυτά ανήκουν στην μεσοβυζαντινή περίοδο, μιά και στην περίοδο των Παλαιολόγων δέν συνηθίζεται αυτή ή μορφή άκριβης διακόσμησης. Εικόνα της Θεοτόκου με διάλιθη χρυσή επένδυση καταγράφεται τέλος στο Τυπικόν της Μονής της Βεβαίας Έλπίδος της Βασιλεύουσας, που έχει συνταχθεί μεταξύ των ετών 1327 και 1342⁴⁶. Η εικόνα που προσφέρθηκε στην Μονή για νά μνημονεύεται μελος της βυζαντινής άριστοκρατίας, έφερε συγκεκριμένα όκτώ πολύτιμους λίθους στην χρυσή της επένδυση. Πρέπει επίσης νά αναφερθούν και δύο εικόνες της Μονής Ξενοφώντος, του τέλους του 11ου αιώνα με επένδυση που σύμφωνα με έγγραφο της Μονής υπήρξαν δωρεά του κτήτορός της⁴⁷.

Κοινό λοιπόν χαρακτηριστικό στις εικόνες από την Βασιλεύουσα φαίνεται νά είναι τό γεγονός ότι οι επενδύσεις τους καλύπτουν όλόκληρη την επιφάνεια της εικόνας, και σέ κάποιες περιπτώσεις ακόμη και τά πρόσωπα τά όποια στις εικόνες της Βενετίας είναι κατασκευασμένα από σμάλτο⁴⁸. Η διάρθρωση των επενδύσεων της Βασιλεύουσας κατά την μεσοβυζαντινή περίοδο στις γενικές γραμμές πρέπει νά είναι ανάλογη μ' αυτή που συναντούμε αργότερα στις παλαιολόγειες επενδύσεις αλλά πλουσιώτερη⁴⁹. Καλύπτεται δηλαδή τό έξεργο πλαίσιο της εικόνας με διακοσμητική ταινία χωρισμένη σέ διάχωρα μέσα στά όποια έχουν εντάξει κυκλικά ή έλλειψοειδή διάχωρα από σμάλτο με άγιους όλόσωμους ή σέ προτομή. Επιμήκη διάχωρα με άλυσιδωτούς πλοχμούς σχηματίζουν ταινία ή όποια τοποθετημένη λοξά, συνδέει τό πλαίσιο με τό βάθος, τό κυρίως δηλαδή τμήμα της εικόνας. Στο τμήμα αυτό βρίσκεται τό κύριο θέμα που αποδίδεται ανάγλυφο καλυμμένο από σμάλτο ή ελάσματα χρυσού. Μαργαριτάρια, πολύτιμοι και ήμιπολύτιμοι λίθοι όλοκληρώνουν την διακόσμηση της επενδύσεως. Πιθανότατα ανάλογες υπήρξαν και οι επενδύσεις από την Βασιλεύουσα που μās περιγράφουν οι πηγές. Τέλος ένα έργο μικροτεχνίας⁵⁰ μās παραδίδει πιθανότατα την μορφή διάσημης εικόνας με μεταλλική επένδυση από την Κωνσταντινούπολη, την οποία αντιγράφει. Πρόκειται πιθανότατα για μιά από τις θαυματοργές εικόνες της Κωνσταντινουπόλεως, όπως της Μονής των Βλαχερνών ή του ναού της Παναγίας των Χαλκοπρατειών που παραδίδεται ότι ανήκαν στον τύπο της δεομένης. Οι ψηφιδωτές εικόνες, προϊόντα, ως επί τό πλείστον, της Βασιλεύουσας δέχονταν επένδυση μόνο στο πλαίσιο τους. Παράδειγμα ή ψηφιδωτή εικόνα του άγίου Νικολάου⁵¹ χρονολογημένη στον 11ο αιώνα που βρίσκεται στην Ίερά Μονή της Πάτμου, στην όποια ή σύγχρονή της επένδυση καλύπτει μόνο τό πλαίσιο⁵².

Κατά τον 12ο αιώνα, από τις επενδύσεις της περιφέρειας, όπως της Τυφλίδας και του Νόβγοροδ, των Μονών Βατοπαιδίου του Άγίου Όρους και Αγ. Ίωάννη του Θεολόγου της Πάτμου, διαπιστώνει κανείς διαφοροποιήσεις που μειώνουν την πολυτέλεια και τό κόστος τους και οι όποιες προαναγγέλλουν την μορφή που θά πάρουν οι επενδύσεις



Είχ. 204. Κεντρικό τμήμα του κάτω μέρους της επένδυσης (άρ. 11) της Φιλοξενίας του Άβραάμ. Λεπτομέρεια της είχ. 319.



την περίοδο των Παλαιολόγων. Κύριο στοιχείο είναι ή μείωση της έκτασης της επενδύσεως και ή αύξηση της άκάλυπτης ζωγραφισμένης επιφάνειας, Στην αρχή τά πρόσωπα και, αργότερα ίσως, τά ενδύματά τους αποδίδονται με ζωγραφική και παραμένουν άκάλυπτα. Σέ κάποιες περιπτώσεις μάλιστα, ή επένδυση περιορίζεται μόνο στο πλαίσιο της εικόνας και σέ κάποια σημαντικά σημεία της όπως φανερώνει δείγμα που σώζεται στην Μονή της Πάτμου. Πρόκειται για εικόνα του άγίου Ίωάννου του Θεολόγου⁵³, στην όποια ή άργυρή επένδυση καλύπτει μόνο τό πλαίσιο ενώ τό φωτιστέφανο και τό ανοιχτό Εὐαγγέλιο κοσμούνται και με σμάλτο, όπως σημειώνεται και σέ κώδικα της Μονής του 1200⁵⁴. Είναι λοιπόν σαφές ότι με τίς αλλαγές που παρουσιάζει ή επένδυση, μειώνεται τό κόστος της και γίνεται απλούστερη και εύκολότερη ή κατασκευή της. Τό διακοσμητικό αυτό σχήμα πρέπει νά ακολουθήσε σέ γενικές γραμμές και ή πρώτη επένδυση του τέλους του 12ου αιώνα της εικόνας της Παναγίας της Βηματάρισσας (βλ. πιό κάτω αρ. 1, είχ. 213, 214) της όποιας τμήματα διασώζονται κάτω από τίς νεώτερες επενδύσεις. Από κάποια διασωθέντα παραδείγματα⁵⁵ διαπιστώνει κανείς ότι τά πλαίσια στις κάθετες πλευρές, κοσμούνται με όλόσωμες μορφές μέσα σέ παραλληλόγραμμα διάχωρα, ενώ οι όριζόντιες πλευρές κοσμούνται από προτομές σέ μετάλλια. Η φυτική διακόσμηση τόσο στο βάθος όσο και στο πλαίσιο των επενδύσεων έχει φυσιοκρατικό χαρακτήρα και βρίσκεται πλησιέστερα στά παλαιοχριστιανικά έργα⁵⁶.

Οι περισσότερες από τίς βυζαντινές επενδύσεις εικόνων που σώθηκαν ανήκουν ή αποδίδονται στην περίοδο των Παλαιολόγων (13ος - 15ος αϊ.). Ανάμεσά τους, πρωτεύουσα θέση κατέχουν οι δέκα τρεις επενδύσεις εικόνων της Ίερās Μονής Βατοπαιδίου. Τό ύλικό που διαθέτουμε επιτρέπει μιά περισσότερο όλοκληρωμένη εικόνα αυτών των έργων και της εξέλιξης που έχει επέλθει στην μορφή τους.

Οι πληροφορίες που μās παρέχουν οι πηγές συνήθως δέν είναι σαφείς. Φανερώνουν έναν αριθμό αύξημένο, αλλά οι αναφορές τους, στις όποιες συνήθως αρχούνται νά μās τίς περιγράφουν ως κεκοσμημένη ή όλοκόσμητος εικών⁵⁷, ή μετά περιφερίων άργυρων όταν πρόκειται μόνον για επένδυση πλαισίου, δέν επιτρέπουν νά διακρίνει κανείς με βεβαιότητα, αν πρόκειται για επενδύσεις που καλύπτουν όλη την ζωγραφισμένη επιφάνεια της εικόνας ή μέρος της⁵⁸. Η αύξηση αυτή του αριθμού των εικόνων που δέχθηκαν ή μνημονεύεται ότι είχαν πολύτιμη επένδυση, αποδίδεται⁵⁹ στην προτίμηση που υπήρχε προς την γλυπτική και δή τά ανάγλυφα κατά την παλαιολόγεια αναγέννηση⁶⁰.

Από τίς επενδύσεις αυτής της περιόδου που σώζονται, διαπιστώνει κανείς ότι καλύπτονται τό βάθος της εικόνας, τά φωτιστέφανα των μορφών και τό πλαίσιο της, με άργυρά ελάσματα και σμάλτο, όπως φανερώνουν και οι επενδύσεις των εικόνων Παναγίας Όδηγητριάς, Παναγίας Έλαιοβρύτισσας, Χριστού Παντοκράτορος, Παναγίας Παράκλησης, και άγίων Πέτρου και Παύλου (άρ. 2-3, 6-8) της Ίερās Μονής Βατοπαιδίου. Δέν υπάρχουν δείγματα ως τώρα διάλιθης διακόσμησης. Στίς ψηφιδωτές εικόνες, ή άργυρή επένδυση περιορίζεται και πάλι, μόνο στο πλαίσιο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι επενδύσεις των

Είχ. 205. Κεντρικό τμήμα του άνω μέρους του πλαισίου της επένδυσης (άρ. 11) της Φιλοξενίας του Άβραάμ. Λεπτομέρεια της είχ. 319.

δύο ψηφιδωτών εικόνων της Σταυρώσεως και της αγίας Άννας (αρ. 4 και 5, εικ. 254, 264) της Ίερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου⁶¹. Γύρω στις τελευταίες δεκαετίες της παλαιολόγειας περιόδου τὰ ἀργυρά και ἐπιχρυσωμένα ἐλάσματα τῶν ἐπενδύσεων εικόνων δέχονται διακόσμηση μέ συρματερή τεχνική μέ ταινίες πού συχνά συνδυάζεται μέ ἀνάγλυφα, ὅπως φανερώνουν οἱ ἐπενδύσεις τῶν εικόνων τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, τῆς Παναγίας «Ἐλπίς τῶν ἀπηλπισμένων», τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, τῆς Ὁδηγήτριας και τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (αρ. 9-13) τῆς Ίερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Στενή σχέση μέ τίς ἐπενδύσεις εικόνων ἔχουν οἱ ἀργυρές ἐπενδύσεις σταχώσεων κωδίκων⁶². Ἐχει μάλιστα διατυπωθεῖ ἡ ὑπόθεση ὅτι κάποιες ἀπό τίς σταχώσεις αὐτές ἀπό πολύτιμο μέταλλο, ἀρχικά ἦταν δίπτυχα ἀνάλογα μέ τὰ ἐλεφάντινα τοῦ 10ου και 11ου αἰώνα πού σέ δεύτερη χρήση, διακόσμησαν στήν Δύση σταχώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι ἡ ἐπένδυση βιβλίου τοῦ 14ου - 15ου αἰώνα στόν Θησαυρό τοῦ Ἁγίου Μάρκου⁶³.

Τεχνική και τεχνοτροπία τῆς διακόσμησης τῶν παλαιολόγειων ἐπενδύσεων⁶⁴.

Ἡ κατασκευή μιᾶς ἐπενδύσεως συνδυάζεται πολλές φορές μέ τήν ἀντίστοιχη κατασκευή τῆς εἰκόνας πού πρόκειται νά διακοσμηθεῖ. Ἰπῆρχαν ὅμως και περιπτώσεις πού ἐπενδύσεις κατασκευάζονταν γιά παλαιές εἰκόνες ἢ εἰκόνες σύγχρονες τῶν ὁποίων ἡ κατασκευή εἶχε προηγηθεῖ, ὡς δωρεά νέου ἢ και τοῦ ἀρχικοῦ δωρητῆ τῶν εικόνων. Στήν περίπτωση τῆς σύγχρονης κατασκευῆς τῆς εἰκόνας και τῆς ἐπενδύσεως τῆς πού γνωρίζουμε τόσο ἀπό σωζόμενα ἔργα ὅσο και ἀπό πηγές⁶⁵, διαπιστώθηκε ὅτι συχνά τό τμήμα πού ἐπρόκειτο νά καλυφθεῖ ἀπό τήν ἐπένδυση δέν ζωγραφίζονταν. Παράδειγμα ἡ μικρή εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Ίερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου (εἰκ. 149), ἡ ὁποία διασώζει ἴχνη ἀπό τήν στερέωση τῆς ἐπένδυσης πού ἔφερε και πού σήμερα ἔχει χαθεῖ, ἐνῶ τὰ τμήματα τοῦ βάθους και τοῦ αὐτόξυλου πλαισίου διατηροῦν τήν προετοιμασία τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας χωρίς νά ἔχουν ποτέ δεχθεῖ ζωγραφική⁶⁶. Σέ περιπτώσεις ὅμως πού ἡ κατασκευή τῆς εἰκόνας και ἡ πώλησή της προηγείται τῆς κατασκευῆς ἐπενδύσεως, ὁλοκλήρωναν τήν ζωγραφική σ' ὅλη τήν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας, ὅπως στίς εἰκόνες τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (αρ.13) και Παναγίας Ἐλπίδος τῶν ἀπελπισμένων (αρ.10) τῆς Ίερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου. Σέ κάποιες περιπτώσεις, παλαιές ἐπενδύσεις προσαρμόζονται σέ νεώτερες εἰκόνες μέ ἡ χωρίς μεγάλη ἐπιτυχία, ὅπως στίς εἰκόνες τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος και τῆς Παναγίας Παράκλησης (αρ. 2 και 6, 7) τῆς Ίερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου.

Στήν ἀρχή αὐτῆς τῆς περιόδου κύριο τεχνικό χαρακτηριστικό τῶν ἐπενδύσεων εἶναι ὅτι συνδυάζουν στό ἴδιο ἔργο ποικιλία τεχνικῶν, ὅπως τό διάτρητο ἔξοργο ἀνάγλυφο, μέ ἡ χωρίς σμάλτο, τό χαμηλό ἀνάγλυφο και τό ἐπιπεδόγλυφο μέ λακκωτό σμάλτο. Πρός τό τέλος τῆς περιόδου των Παλαιολόγων (τέλος 14ου - πρῶτο ἡμισυ τοῦ 15ου αἰ.), γίνεται εὐρεία χρήση παραλλαγῆς τῆς συρματερῆς τεχνικῆς⁶⁷. Οἱ δύο αὐτές τεχνικές συνυπάρχουν χρονικά στό τέλος τοῦ 14ου και στίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα και μάλιστα μερικές φορές στό ἴδιο ἔργο. Ἡ παραλλαγή αὐτή τῆς συρματερῆς ὀνομάστηκε ἀπό γάλλους ἐρευνητές *filigranes en ruban*, δηλαδή συρματερή μέ ταινίες⁶⁸. Πρόκειται γιά κάλυψη τῆς ἐπιφάνειας μέ λεῖο ἔλασμα χρυσό, ἀργυρό ἢ ἐπιχρυσωμένο, πάνω στό ὁποῖο λεπτές ταινίες, χωρίς περιελίξεις, ἀπό ἀνάλογο ὕλικό, κολλημένες κάθετα πάνω στήν ἐπιφάνεια τοῦ βάθους, δημιουργοῦν δίχτυ κυφελίδων σχηματίζοντας ποικίλα κοσμήματα, κυρίως γεωμετρικοῦ χαρακτήρα. Οἱ κυφελίδες αὐτές συνήθως παραμένουν κενές ἂν και θά μπορούσαν νά δεχθοῦν σμάλτο. Στήν κατηγορία αὐτή ἀνήκουν κυρίως ἐπενδύσεις εικόνων πού φυλάσσονται στό Ἅγιον Ὅρος, και ἰδιαίτερα στήν Μονή Βατοπαιδίου (αρ. 9-13) και κάποιες εἰκόνες ἐκτός Ἑλλάδος⁶⁹. Παραλλαγή τῆς συρματερῆς τεχνικῆς μέ στριφτά σύρματα κολλημένα σέ συμπαγές ἔλα-

σμα πού σχηματίζουν κοσμήματα ἀλλά πολύ ἀραιά ἀπαντᾶ σέ ἔργα τοῦ 14ου αἰώνα και ἀποδίδεται σέ ἀλβανικό ἔργαστήριο⁷⁰.

Παράλληλα στίς ἐπενδύσεις τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, τῆς Παναγίας Παράκλησης, και τῶν ἀποστόλων Πέτρου και Παύλου τῆς Ίερᾶς Μονῆς Βατοπαιδίου (αρ. 6-8), τό βάθος εἰκονιστικῶν διαχωρῶν πού τό θέμα τους ἀποδίδεται μέ ἀπλές ἐγχαράξεις, διακοσμείται μέ σμάλτο χυτό, λακκωτό σέ ἓνα ἢ περισσότερα χρώματα. Τά διάχωρα αὐτά συνήθως εἶναι καρφωμένα πάνω σέ φυτικούς τάπητες μέ χαμηλό ἀνάγλυφο.

Τεχνικά, οἱ ἐπενδύσεις αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι κατασκευασμένες ἀπό μεταλλικά ἐλάσματα, ἀργύρου, κάποτε ἐπιχρυσωμένου, πού ὅταν προορίζονται γιά τό βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι συνήθως ἐνιαία, κομμένα σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες τοῦ θέματος και ὅταν προορίζονται γιά τό πλαίσιο και γιά τίς ζώνες πού τό συνδέουν μέ τό βάθος, ἔχουν τήν μορφή ταινιῶν. Τά φωτοστέφανα τῶν μορφῶν τῆς κύριας συνθέσεως εἶναι συνήθως ἔξοργα και τοποθετοῦναι πάνω στόν τάπητα πού καλύπτει τό βάθος. Μέ τόν ἴδιο τρόπο ἀποδίδονται οἱ ἐπιγραφές και τὰ συμπληήματα πού συνοδεύουν τό κύριο εἰκονιστικό θέμα τῆς εἰκόνας. Αὐτά βρίσκονται σέ διάχωρα, κυκλικά ἢ παραλληλόγραμμα, πού πλαισιώνουν τήν μορφή, ἐνσωματωμένα συνήθως στό ἔλασμα τοῦ βάθους⁷¹ ἢ προσηλωμένα σ' αὐτό⁷². Τό γενικό αὐτό σχῆμα ἀποκτᾶ ποικιλομορφία ἀπό τήν ἀπόδοση τῶν διαχωρῶν και τῶν γραμμάτων τῶν ἐπιγραφῶν πού ἄλλοτε εἶναι ἐγχαράκτα⁷³ και ἄλλοτε ἀνάγλυφα⁷⁴ μέσα σέ ἔξοργα διάχωρα. Τά ἐπίπεδα διάχωρα μέ περίγραμμα ἔξοργο ἀπό τόν τάπητα τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας εἶναι σπάνια⁷⁵, ἐνῶ ἀπό τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα κυρίως ἀπαντᾶ στά ἔξοργα διάχωρα τῶν ἐπιγραφῶν και ἡ τεχνική τοῦ ἐπιπεδόγλυφου⁷⁶. Ὁ διακοσμητικός τάπητας μέ ἐμπέστα κοσμήματα, ὅπως αὐτός τῆς ἐπένδυσης τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, δωρεᾶς τῆς Παπαδοπουλίνης (αρ. 2, εἰκ. 239) ἢ τοῦ Χριστοῦ Ψυχοσώστη τῆς Ἀχρίδας πρέπει νά κατασκευάζονταν πάνω σέ ἐνιαῖο ἔλασμα, ἀπό τό ὁποῖο πρέπει νά ἀφαιρούσαν τὰ μέρη πού ἀντιστοιχοῦσαν στό θέμα τῆς εἰκόνας. Κάποτε μάλιστα χρησιμοποιοῦν τμήματα αὐτοῦ τοῦ τάπητα γιά νά συμπληρώσουν τήν ἐπένδυση⁷⁷.

Τά διακοσμητικά θέματα πού, ὅπως εἶπαμε, ἀποδίδονται μέ διάφορες τεχνικές στήν ἴδια ἐπένδυση, διακρίνονται σέ τάπητες φυτικούς ἢ γεωμετρικῶν κοσμημάτων και σέ εἰκονιστικά, τὰ ὁποῖα ἀπαντοῦν μόνο στά πλαίσια τῆς ἐπενδύσεως. Τό βάθος τῆς εἰκόνας και τοῦ πλαισίου καλύπτεται ἀπό ἀνάγλυφα, ἐπιπεδόγλυφα ἢ συρματερά κοσμήματα. Τά ἀνάγλυφα κοσμήματα συχνά δέχονται ἐπιπλέον ἐπεξεργασία μέ σμίλη ὥστε νά πλουτισθεῖ και νά ἐξαρθεῖ τό ἀνάγλυφο⁷⁸. Μέ ἐπιπεδόγλυφη και μέ συρματερή τεχνική ἀποδίδονται συνήθως τὰ γεωμετρικά κοσμήματα⁷⁹, πού καλύπτουν τούς τάπητες τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας.

Οἱ ταινίες πού συνδέουν τό βάθος μέ τό πλαίσιο τῆς ἐπενδύσεως κοσμοῦνται συνήθως μέ ἀνάγλυφη τεχνική, πού κάποτε γίνεται και διάτρητη⁸⁰.

Στά πλαίσια, τὰ ἀργυρά ἐλάσματα εἶναι χωρισμένα σέ παραλληλόγραμμα συνήθως διάχωρα, διακοσμημένα μέ ἀνάγλυφη τεχνική, στά ὁποῖα ἐναλλάσσονται συνήθως φυτικά και εἰκονιστικά θέματα. Στά διάχωρα μέ τόν φυτικό τάπητα ἔχουν τοποθετηθεῖ πολλές φορές ἔξοργα κομβιόσχημα κοσμήματα, πού μοιάζει νά μιμοῦνται τὰ ἀντίστοιχα κομβιόσχημα κοσμήματα μαρμάρινων τέμπλων τοῦ 11ου αἰώνα, ὅπως τοῦ καθολικοῦ τοῦ Ὁσίου Λουκά. Τά κομβιόσχημα αὐτά κοσμήματα καλύπτονται συνήθως ἀπό φυτικά πλέγματα μέ χαμηλό ἢ διάτρητο ἀνάγλυφο τό ὁποῖο κάποτε εἶναι συμπληρωμένο μέ σμάλτο (εἰκ. 239).

Τά εἰκονιστικά διάχωρα ἔχουν δύο τύπους θεμάτων: τίς συνθέσεις και τίς μεμονωμένες μορφές ἁγίων σέ προτομή, πού ἀποδίδονται ὅλα ἀνάγλυφα. Οἱ μεμονωμένες μορφές (εἰκ. 281-284), πολλές φορές ἔχουν ἀποδοθεῖ μέ ἓνα ἰδιαίτερα ὕψιλό ἐπίπεδο τέχνης, ἔτσι ὥστε νά «ἔχουν τήν θέση τους στήν ἱστορία τῆς βυζαντινῆς γλυπτικῆς»⁸¹. Ἐχουν μάλιστα θεωρηθεῖ ὡς ἐκπρόσωποι τῶν καλλιτεχνικῶν τάσεων τῆς



παλαιολόγειας εποχής, όπως αποδεικνύουν συγκρίσεις με γλυπτά παλαιολόγειων ναών της Κωνσταντινουπόλεως⁸². «Τά μικρά αυτά ανάγλυφα, εξαιρετικής εκτέλεσης και αξιοπρόσεκτης τεχνοτροπίας στην έκφραση των προσώπων και των κινήσεων είναι άριστουργήματα της βυζαντινής μικρογλυπτικής⁸³». Οι προτομές λοιπόν αγίων με την ακρίβεια της επεξεργασίας τους, την αναζήτηση της τελειότητας στην λεπτομέρεια του σχεδίου, την πλαστικότητα και τον ρεαλισμό στην απόδοση, καθίστανται από τά υψηλότερα επιτεύγματα της χρυσοχοΐας του Βυζαντίου (εικ. 343, 344).

Επίσης, κάποιες από τις ανάγλυφες σκηνές (εικ. 241, 242) που κοσμούν πλαίσια επενδύσεων παρουσιάζουν αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά της τέχνης των Παλαιολόγων⁸⁴, όπως δυναμισμό και εκφραστικότητα στις κινήσεις. Η υψηλή αυτή τεχνοτροπική ποιότητα των

εικονιστικών αναγλύφων στα πλαίσια των επενδύσεων, διατηρείται μέχρι και τον 15ο αιώνα.

Στην τεχνική του εμπέστου έξεργου αναγλύφου (au geroussé) χρησιμοποιούσαν μήτρες πάνω στις οποίες απέδιδαν τό θέμα. Ακολούθως εφάρμοζαν τό έλασμα πάνω στην μήτρα και μετά την αποτύπωσή του, τό συμπλήρωναν για να βελτιώσουν την απόδοση με έγχαραξεις, τρυπανισμούς, προσθήκη σμάλτου κ.ά.

Έτσι, κάποια από τά ανάγλυφα θέματα αναδεικνύονται από μικρές κυκλικές διατρήσεις με τρυπάνι στο έλασμα που αποτελεί τό βάθος⁸⁵ (εικ. 227). Επίσης, πολλά από τά έξεργα περιγράμματα των θεμάτων όπως ή όριοθέτηση του κομβιόσημου εξάρματος των φωτοστεφάνων (εικ. 239) ή των πλαισίων (εικ. 242) δέχονται λεπτές επάλληλες έγχαραξεις ώστε να θυμίζουν την “ανεβατή” βελονιά των χρυσοκεντημάτων⁸⁶.

Τά εικονιστικά θέματα, και δή τίς συνθέσεις, τά κατασκεύαζαν άλλοτε από μικρού μεγέθους έλάσματα, σέ χωριστές μικρές μήτρες, όποτε τά κάρφωναν στο πλαίσιο σέ ειδικό χώρο, όπου το έλασμα είχε μείνει άδιακόσμητο⁸⁷ (εικ. 235) και άλλοτε τά κατασκεύαζαν πάνω σέ επιμήκεις ταινίες ελασμάτων μαζί με τά διακοσμητικά διάχωρα⁸⁸. Η επιτυχημένη τοποθέτηση του έλάσματος πάνω στην μήτρα επέτρεπε την άρτια απόδοση του θέματος⁸⁹ (εικ. 217, 218). Έξάλλου, τά διάχωρα με εικονιστικά θέματα που τοποθετούνται σέ χωριστά έλάσματα, είναι πιθανό να κατασκευάζονταν και σέ διαφορετικά εργαστήρια, όπως πιστεύεται ότι συνέβαινε με αυτά που είναι διακοσμημένα με εικονίδια με περίκλειστο σμάλτο, τά όποια συχνά είναι παλαιότερα των επενδύσεων που διακοσμούν⁹⁰. Στην αρχή της περιόδου των Παλαιολόγων (τέλος 13ου – πρώτο μισό του 14ου αιώνα) παρατηρείται χρήση χυτού βαθυκύανου σμάλτου που συμπληρώνει τά έπιπεδόγλυφα κοσμήματα στους τάπητες του βάθους⁹¹ και του πλαισίου⁹² των επενδύσεων, και στα έξεργα διάτρητα κομβία που τούς διακοσμούν⁹³ (εικ. 239, 278), καθώς και στίς έπιπεδόγλυφες έπιγραφές κυρίως τίς αφιερωματικές⁹⁴ (εικ. 237, 309, 315–317). Στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και στον 15ο αιώνα ή χρήση του χυτού σμάλτου παίρνει διαφορετική μορφή. Τό βάθος αφαιρείται γύρω από τό θέμα που αποδίδεται έτσι έπιπεδόγλυφο με έγχάρακτες τίς λεπτομέρειες, ενώ με μικρές επάλ-

Εικ. 206. Τό τρίτο διάχωρο του άνω πλαισίου από την επένδυση (άρ. 2) της εικόνας Παναγίας Οδηγητριάς. Λεπτομέρεια της εικ. 234.

ληλες έγχαραξεις δημιουργούνται φωτοσκιάσεις. Σμάλτο καλύπτει τό βάθος, ή επιφάνεια του όποιου κάποιες φορές σκαλίζεται ελαφρά για να μπορέσει να τό συγκρατήσει καλύτερα. Η τεχνική αυτή εφαρμόστηκε σέ διάφορα τμήματα των επενδύσεων, όπως εικονιστικά διάχωρα⁹⁵ (εικ. 277, 297), φωτοστέφανα⁹⁶ (εικ. 207). Διαπιστώθηκε επίσης ότι τό σμάλτο, άπαντά κάποτε και σέ άλλα δύο χρώματα, πράσινο και κόκκινο σέ ζωηρούς τόνους, που με την προσθήκη του υπόλευκου του άργύρου δημιουργούν τετραχρωμία⁹⁷ (εικ. 297, 207). Η τεχνική αυτή του πολύχρωμου λακκωτού σμάλτου, άπαντά και σέ άλλα έργα θρησκευτικής μικροτεχνίας, όπως δισκοπότηρα⁹⁸ χρονολογημένα στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, όπου δέν περιορίζεται να καλύπτει τό βάθος αλλά χρωματίζει και κάποια σημεία των συνθέσεων (εικ. 209). Τά εικονιστικά διάχωρα άν και έχουν μία αυτότε-λεια διότι συχνά χωριστά προσηλώνονται στην επένδυση, πρέπει να κατασκευάζονταν στο ίδιο εργαστήριο που κατασκεύασε και την υπόλοιπη επένδυση όπως αποδεικνύουν και τά άλλα έργα άργυροχρυσχοΐας. Παρατηρείται μάλιστα όμοιότης στην τεχνική της διακόσμησης αλλά και στα διακοσμητικά θέματα σέ μερικά από αυτά⁹⁹ (εικ. 278, 302–304), που μάς κάνουν να υποθέτουμε ότι υπήρξαν προϊόντα του ίδιου εργαστηρίου.

Στην ίδια εποχή, (προχωρημένος 14ος – αρχή 15ου αιώνα) γίνεται παράλληλα χρήση της τεχνικής που όνομάστηκε¹⁰⁰ «συρματερή με ταινίες» (filigranes en rubans). Καλύπτεται ή πρós διακόσμηση επιφάνεια με έλασμα πάνω στο όποιο συγκολλούνται κάθετα λεπτές ταινίες, χρυσές ή άργυρές, που σχηματίζουν περίκλειστα διακοσμητικά θέματα¹⁰¹ (εικ. 338, 204). Τά κοσμήματα αυτά μοιάζει να δέχονταν σμάλτα ή νιέλλο, ή τουλάχιστον φαίνονται να είχαν προετοιμαστεί για να δεχθούν.

Πάντως, ή εύκολία με την όποια μπορούσε κανείς να προσθέσει ή να αντικαταστήσει τμήματα μιάς επένδυσης, και κυρίως τά διάχωρα του πλαισίου, τά φωτοστέφανα ή τά διάχωρα των έπιγραφών του κυρίως θέματος της εικόνας δημιουργούν πρόσθετες δυσκολίες στην χρονολόγηση μιάς επενδύσεως.

Τά διακοσμητικά θέματα των επενδύσεων της Παλαιολόγειας περιόδου και ή εξέλιξη τους.

Τά διακοσμητικά θέματα που χρησιμοποιούνται στίς πολύτιμες επενδύσεις αυτής της περιόδου είναι άνεικονικά (φυτικά και γεωμετρικά) και εικονιστικά (προτομές αγίων και σκηνές της Κ. Διαθήκης) με μεγάλη ποικιλία στην απόδοση, κυρίως των άνεικονικών¹⁰² (εικ. 204, 206) και έξαιρετική τέχνη των εικονιστικών. Πρόκειται για την συνέχιση παράδοσης της μεσοβυζαντινής περιόδου όπως φανερώνουν τά έλάχιστα δείγματα που διαθέτουμε.

Έτσι, στην ψηφιδωτή εικόνα του αγίου Νικολάου¹⁰³ του 11ου αιώνα, στην Πάτμο, ή σύγχρονη της άργυρή επένδυση του πλαισίου, φέρει άνάμεσα στα συμπλέγματα όκτάσχημου πλοχμού κληματίδος που διακοσμούν τό βάθος, έπτά κυκλικά μετάλλια: δύο με προτομές άρχαγγέλων που πλαισιώνουν μέταλλο

Εικ. 207. Φωτοστέφανο άποστόλου Παύλου από την επένδυση (άρ. 8) εικόνας των άποστόλων Πέτρου και Παύλου. Λεπτομέρεια της εικ. 297.





μέ την «έτοιμασία του θρόνου» στην άνω πλευρά του και τέσσερα στίς κάθετες πλευρές, με προτομές στρατιωτικών αγίων¹⁰⁴.

Τό άργυρό πλαίσιο, τής εικόνας του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου τής ίδιας Μονής που τοποθετείται στον 12ο αιώνα, εκτός από τον τάπητα με έκτυπους ρόμβους που περικλείουν κρινάνθεμο, διακοσμείται και από κυκλικά μετάλλια με προτομές οι οποίες συνθέτουν την Δέση: ή Παναγία, ό Χριστός και ό άγιος Ιωάννης ό Πρόδρομος στο άνω πλαίσιο και οι ένδεκα απόστολοι στίς υπόλοιπες πλευρές. Λείπει ή προτομή του αγίου Ιωάννου του Θεολόγου που αποτελεί τό κεντρικό θέμα τής εικόνας¹⁰⁵. Τεχνοτροπικές και εικονογραφικές, παρατηρήσεις συνδέουν τις δύο επενδύσεις, αλλά και τις συσχετίζουν με άλλα ανάλογα έργα του 11ου αιώνα από την Γεωργία¹⁰⁶. Η χρήση

στην επένδυση του αγίου Νικολάου κυκλικών μεταλλικών, ή παρουσία στρατιωτικών αγίων και ή χρήση του φυτικού κοσμήματος του οκτάσχημου βλαστού κληματίδος που περιβάλλει κυκλικά πεντάλοβα φύλλα κληματίδος, απαντούν και στην πολύτιμη εικόνα – επένδυση του ολόσωμου αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Βενετία, φανερώνοντας κοινές εικονογραφικές και μορφολογικές τάσεις¹⁰⁷.

Στό δεύτερο μισό του 13ου και στίς αρχές του 14ου αιώνα οι επενδύσεις διακοσμούνται με τρεις κατηγορίες θεμάτων: τά φυτικά θέματα διακοσμητικού χαρακτήρα, που κάποτε εμφανίζουν στοιχεία ρεαλιστικά και εκφύονται από άγγεία¹⁰⁸, τά διακοσμητικά θέματα γεωμετρικού χαρακτήρα και τά εικονιστικά. Τά φυτικά θέματα κοσμούν τό βάθος τής εικόνας και διάχωρα στο πλαίσιο. Παρατηρείται όμοιότητα ή τις περισσότερες φορές, τεχνοτροπική συγγένεια στην απόδοση των βλαστών, που συνθέτουν τό βάθος των διακοσμητικών διαχωρών και τον τάπητα στο βάθος τής εικόνας¹⁰⁹. Τά καθαρά διακοσμητικά θέματα σε επάλληλες σειρές σχηματίζουν τάπητα γεωμετρικού χαρακτήρα¹¹⁰ συνήθως στο βάθος τής εικόνας και σπάνια στο πλαίσιο (άρ. 2, εικ. 234, 239).

Κοινά εικονογραφικά στοιχεία που απαντούν τόσο στο βάθος, όσο και στο πλαίσιο των επενδύσεων μπορούν να θεωρηθούν τά κομβία σχήμα εξάρματα, τά καλυμμένα με πολύπλοκους φυτικούς πλοχμούς (εικ. 250) ή με δισχιδείς ταινίες, που σχηματίζουν φαθωτές επιφάνειες (εικ. 206). Οι πλοχμοί αυτοί, διευκολύνουν την διάτρητη τεχνική που συχνά χρησιμοποιείται για την κατασκευή τους. Σπανιότερα απαντούν τετραγωνισμένα εξάρματα με ανάλογη διακόσμηση¹¹¹ (εικ. 287) και κομβία σχήμα με εικονιστικό θέμα (εικ. 285, 286).

Τά διάχωρα με τά εικονιστικά θέματα, που κοσμούν τά πλαίσια των επενδύσεων έναλλάξ με φυτικά θέματα, όριοθετούνται συνήθως από έξεργα κοσμήματα εμπνευσμένα από βελονίες κεντημάτων (άνεβατό, σχοινόσχημο). Θά θέλαμε όμως να σημειώσουμε ότι υπάρχουν και πλαίσια που έχουν μόνο διάχωρα με φυτικά κοσμήματα¹¹². Στα εικονιστικά θέματα κυριαρχούν δύο εικονογραφικοί κύκλοι με σκηνές από το Δωδεκάορτο¹¹³ και από τον βίο τής Θεοτόκου¹¹⁴. Τό μοναδικό δείγμα με τον κύκλο του αγίου Μανδηλίου¹¹⁵ που πλαισιώνει εικόνα του αγίου Μανδηλίου, επιτρέπει να υποθέσουμε ότι χρησιμοποιούσαν στην διακόσμηση των επενδύσεων και άλλους εικονογραφικούς κύκλους που δεν έχουν σωθεί. Παράλληλα εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται τά θέματα τής Δεήσεως (εικ. 302-304)¹¹⁶ και τής Έτοιμασίας του Θρόνου (εικ. 254, 261)¹¹⁷ που πλαισιώνονται από διάχωρα με μεμονωμένους αγίους σε προτομή και του

Παντοκράτορα (εικ. 314) πλαισιωμένου από τούς αποστόλους ή άλλους αγίους, πάντα σε προτομή¹¹⁸. Κάποτε τον Παντοκράτορα αντικαθιστούν με τό Άγιο Μανδηλίου¹¹⁹ (εικ. 319, 336), που μαζί με τούς αποστόλους συνδέεται με την διακόσμηση του επιστυλίου των βυζαντινών τέμπλων¹²⁰. Οι ολόσωμοι άγιοι σπανίζουν¹²¹ (εικ. 255, 256). Στόν κύκλο του Δωδεκαόρτου βλέπουμε να παρεισφρύνουν σκηνές από τον κύκλο των παθών¹²² ή τον κύκλο του βίου τής Θεοτόκου και άλλες συνθέσεις¹²³.

Οι επιγραφές που συνοδεύουν τά εικονιστικά διάχωρα του βάθους και του πλαισίου των επενδύσεων είναι σχεδόν πάντα μεγαλογράμματα, με ανάγλυφα ή εγχάρακτα γράμματα, που συνήθως τονίζονται από βαθύχρωμο σμάλτο. Σπάνια απαντούν επιγραφές με γράμματα με διπλή χάραξη¹²⁴, πολύ συνηθισμένα σε άλλα είδη άργυροχοΐας. Οι επιγραφές και τά συμπλήματα, που συνοδεύουν μεμονωμένες μορφές στο βάθος τής εικόνας ή στά διάχωρα που την πλαισιώνουν, είναι αποδοσμένες ανάγλυφες¹²⁵, κάποτε από πλατιές ταινίες¹²⁶ (εικ. 277) ή εγχάρακτες¹²⁷ (εικ. 234, 250, 314) μέσα σε συνήθως έξεργο κυκλικό ή παραλληλόγραμμο διάχωρο, τοποθετημένο σε κάθετο άξονα¹²⁸ κυρίως (εικ. 239). Είναι αξιοπαρατηρήτο ότι πολλές φορές γίνεται συνδυασμός δύο τύπων γραμμάτων στην ίδια εικόνα. Ό περισσότερο συνηθισμένος συνδυασμός είναι τά ανάγλυφα από πλατιές ταινίες με τά εγχάρακτα τά τονισμένα από σμάλτο πάνω σε έξεργο πλαίσιο¹²⁹ (εικ. 277). Πολύ συχνά οι επιγραφές αυτές είναι άνορθογραφες¹³⁰. Με εγχάρακτα γράμματα που τονίζονται από σμάλτο είναι γραμμένες σχεδόν όλες οι αφιερωματικές επιγραφές οι οποίες συνήθως τοποθετούνται, όταν υπάρχουν¹³¹, σε διάχωρα στο κάτω μέρος του πλαισίου¹³² (εικ. 234, 314). Υπάρχουν μάλιστα, επενδύσεις στίς οποίες δεν σώζεται αφιερωματική επιγραφή, αλλά διακρίνεται ή θέση που μπορούσε να είχε¹³³ (εικ. 319, 336, 341). Στην περίπτωση μίας μόνον επένδυσης¹³⁴ ή άπεικόνιση του ζεύγους των κτητόρων έχει υποκαταστήσει την αφιερωματική επιγραφή. Πρόκειται για ολόσωμες άπεικονίσεις τους που συνοδεύονται από τά ονόματά τους.

Τά φωτοστέφανα συνήθως είναι διακοσμημένα με φυτικά κοσμήματα και κομβία σχήμα εξάρματα. Θεματικά δεν συνδέονται πάντα με τό θεματολόγιο των άλλων τμημάτων τής επένδυσης¹³⁵ (εικ. 234), όπως συμβαίνει συνήθως είτε με τά φυτικά κοσμήματα του βάθους τής εικόνας¹³⁶, είτε μ' αυτά του πλαισίου¹³⁷.

Τέλος, στο ταινιωτό έλασμα που συνδέει την επένδυση του βάθους και του πλαισίου, κυριαρχούν σειρές φύλλων άκανθας (εικ. 250, 264, 291), φυτικών κοσμημάτων (εικ. 297) και άλυσιδωτών πλοχμών συνήθως σχηματοποιημένων (εικ. 234, 254, 277), οι οποίες συχνά αντιγράφουν ανάλογα κοσμήματα από μικρογραφίες χειρογράφων. Τά κοσμήματα αυτά διαφοροποιούνται έλαφρά σε κάθε επένδυση, εξυπηρετώντας όμως πάντα την ιδέα ενός θέματος που μεσολαβεί με διακριτικότητα, συνδέοντας τά δύο άλλα κύρια διακοσμητικά πεδία.

Στό δεύτερο μισό του 14ου αιώνα και στο πρώτο μισό του 15ου, διάστημα κατά τό οποίο γίνεται συχνή χρήση τής συρματερής τεχνικής με ταινίες, ή διακόσμηση των επενδύσεων ακολουθεί τά ίδια σχήματα, αλλά τά φυτικά θέματα αποδίδονται με την νέα τεχνική. Τά θέματα αυτά έχουν την μορφή πλοχμών και έλικων που καταλήγουν σε πολύλοβα φύλλα και συνήθως περικλείονται σε δίχτυ γεωμετρικών σχημάτων όπως ρόμβων¹³⁸ (εικ. 314), κυκλίσκων¹³⁹ (εικ. 319), αλλά και καρδιάσχημων διαχωρών¹⁴⁰. Τά κομβία σχήμα εξάρματα παραμένουν, διακοσμημένα με ανάγλυφα ή διάτρητη τεχνική¹⁴¹ (εικ. 319, 336, 354) ή αντικαθίστανται από κύκλους που πληροούνται με φυτικά κοσμήματα συρματερής με ταινίες τεχνικής (εικ. 354). Με φυτικά κοσμήματα είναι συνήθως κατασκευασμένη και ή ταινία που συνδέει τό βάθος με τό πλαίσιο¹⁴² (εικ. 319, 336).

Στά εικονιστικά θέματα και στίς επιγραφές που διακοσμούν τις επενδύσεις με συρματερή τεχνική δεν παρατηρούνται αλλαγές στην τεχνική ή την εικονογραφία.



Ἡ ποικιλία τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν ἴδιον εἰκονογραφικὸν κύκλον, πού συναντοῦμε στὶς ἐπενδύσεις, φανερώνει ὅτι γινόταν χρῆση ἐνὸς πλούσιου εἰκονογραφικοῦ ὕλικου πού εἶχε στὴν διάθεσή του ὁ τεχνίτης¹⁴³. Ἡ ἐπιλογή τῶν σκηνῶν, πού συνήθως κατὰ τὴν τοποθέτηση δὲν ἀκολουθοῦσε τὴν χρονολογικὴ σειρὰ τῶν γεγονότων ἢ τὴν θεολογικὴ σημασία τους, πρέπει μᾶλλον νὰ ἀποδοθεῖ στὶς προτιμήσεις τῶν κτητόρων.

Τὰ προσχέδια πού χρησιμοποιοῦσαν πρέπει νὰ προέρχονται ἀπὸ καθιερωμένους εἰκονογραφικούς τύπους μορφῶν καὶ σκηνῶν, πού δέχονταν ἐκάστοτε μικρὲς μεταβολές. Ἐντυπωσιακὴ, μάλιστα, εἶναι ἡ ὁμοιότητα στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ σὲ δύο συνθέσεις (εἰκ. 217, 226) τῆς ἴδιας ἐπένδυσης. Πρόκειται γιὰ τὴν σύνθεση μὲ τὸν ἅγιον Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο καὶ τὴν σύνθεση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴν ἐπένδυση τοῦ 14ου αἰώνα, τῆς Παναγίας τῆς Βηματάρισσας, στὴν Ἱερά Μονὴ Βατοπαιδίου (ἀρ.1, εἰκ. 212).

Ἔργαστήρια.

Οἱ ἐπενδύσεις εἰκόνων, κατασκευασμένες ἀπὸ πολυτίμα μέταλλα, ἀποτελοῦν, ὅπως εἶναι φυσικόν, κλάδο τῆς ἀργυροχρυσοχοΐας καὶ τὰ ἐργαστήριά τους εἶναι ἐγκατεστημένα κυρίως σὲ μεγάλα ἀστικά κέντρα, τὰ ὁποῖα θὰ μπορούσαν νὰ τὰ συντηρήσουν

οἰκονομικά. Κύριο παραγωγικὸ κέντρο πολυτίμων ἐπενδύσεων θεωρεῖται ἡ Κωνσταντινούπολη, ἡ ὁποία διέθετε τὸν πλοῦτο καὶ τὰ ἐργαστήρια γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὸ ἀγοραστικὸ της κοινὸν ἀλλὰ καὶ τὶς ἀνάγκες παραγγελιῶν ἀπὸ τὴν περιφέρεια καὶ τὸ ἐξωτερικόν. Δυστυχῶς κανένα ἔργο δὲν φέρει ἐνδείξεις τοῦ τόπου παραγωγῆς του. Τὸ γεγονός μάλιστα, ὅτι «ἡ πλειοψηφία τῶν ἐπενδύσεων ἀποτελεῖ σύνολο συγγενικῶν ἔργων»¹⁴⁴ καὶ παράλληλα ὅτι ἓνα ἐργαστήριον μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖ περισσότερες ἀπὸ μία τεχνικὲς στὶς περισσότερες ἐπενδύσεις, δυσκολεύουν τὸν προσδιορισμὸ γενικῶν χαρακτηριστικῶν κάποιου ἐργαστηρίου ἢ παραγωγικοῦ κέντρου. Πάντως, αὐτὸ δὲν ἐμπόδισε νὰ ἐκφραστοῦν ἀπόψεις γιὰ ὁμαδοποίηση κάποιων ἐπενδύσεων, βασισμένης στὴν ἐξαιρετικὴ τεχνικὴ καὶ τὰ ποιοτικὰ τους χαρακτηριστικά, καὶ τὴν ἀπόδοσή τους σὲ ἐργαστήρια τῆς Βασιλεύουσας¹⁴⁵ ἢ σὲ τεχνίτες ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, πού ἐργάστηκαν σὲ μεγάλα κέντρα ὅπως ἡ Θεσσαλονίκη, ἡ Τραπεζοῦντα ἀκόμη καὶ ἡ Μόσχα, σὲ τέλος τοῦ 13ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα, ἀλλὰ καὶ στὸν 15ο αἰώνα¹⁴⁶. Κοινὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα στὴν διακόσμηση ἐπενδύσεων ὁδηγοῦν σὲ κοινὸ καλλιτεχνικὸ ρεῦμα, ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὴν σύγχρονη γλυπτική, πού διέπει τὴν ἀργυροχρυσοχοΐα ἐπενδύσεων εἰκόνων καὶ ἱερῶν βιβλίων.

Νεώτερες μελέτες πού συνδυάζουν τὸ ρεῦμα αὐτό, μὲ στοιχεῖα ἱστορικὰ καὶ παράδοσης, ὁδήγησαν στὸν ἐντοπισμὸ παραγωγικοῦ κέντρου ἀργυρῶν ἐπενδύσεων στὴν Θεσσαλονίκη¹⁴⁷, πόλη πού διέθετε παράλληλα καὶ ἐργαστήρια φορητῶν εἰκόνων¹⁴⁸, τὰ ὁποῖα εἶναι φυσικὸ νὰ συνεργάζονται μὲ τὰ ἐργαστή-

ρια πολυτίμων ἐπενδύσεων¹⁴⁹. Ἡ ἐρευνά μας ἀλλωστε γύρω ἀπὸ τὸν ρόλο τῆς Θεσσαλονίκης ὡς κέντρου μικροτεχνίας τὸν 14ο αἰώνα¹⁵⁰, ὁδήγησε στὸν ἐντοπισμὸ σημαντικῆς παραγωγῆς ποικίλων ἀντικειμένων μικροτεχνίας ἀπὸ διάφορα ὕλικά, πού ἱκανοποιοῦσαν τὶς ἀνάγκες τῶν κατοίκων τῆς πόλεως, ἀλλὰ καὶ τὶς ἀνάγκες τῶν προσκυνητῶν, τῶν ἐμπόρων καὶ τῶν στρατιωτικῶν, πού τὴν ἐπισκέπτονταν. Παράλληλα τὰ ἐργαστήρια αὐτὰ κάλυπταν τὶς ἀνάγκες σὲ εἶδη πολυτελείας τῶν γειτονικῶν περιοχῶν καὶ δὴ τῶν μικρότερων ἀλλὰ πλούσιων πόλεων τους, ὅπως ἡ Βέροια, ἡ Ἀχρίδα, ἡ Καστοριά, στὶς ὁποῖες ἦταν ἐγκατεστημένοι σημαντικοὶ βυζαντινοὶ ἄρχοντες. Ἡ ἀπόδοση ὡς τώρα¹⁵¹ στὴν Θεσσαλονικὴ ἐννέα ἐπενδύσεων εἰκόνων καὶ μιᾶς ἐπένδυσης Σταυροῦ, βασίστηκε κυρίως σὲ ἐπιγραφικὰ στοιχεῖα πού διατηροῦν οἱ τέσσερις ἀπὸ τὶς ἐπενδύσεις τὰ ὁποῖα φανερώνουν στενὴ σχέση τῶν κτητόρων τους μὲ τὴν πόλη, στὴν παράδοση πού συνδέει δύο ἄλλες ἐπενδύσεις μ' αὐτὴν καὶ στὶς ἐντυπωσιακὲς ἀναλογίες πού συνδέουν τὶς ὑπόλοιπες μὲ τὶς πρώτες. Ἀπὸ τὶς ἐπενδύσεις αὐτές, οἱ περισσότερες ἐντοπίστηκαν στὸ Ἅγιον Ὄρος, καὶ δὴ στὴν Μονὴ τοῦ Βατοπαιδίου, πού πρέπει νὰ εἶχε ἰδιαίτερα στενοὺς δεσμούς μὲ τὴν πόλη τοῦ Ἁγίου Δημητρίου¹⁵².

Τὰ ἔργα αὐτὰ καλύπτουν μιὰ χρονικὴ περίοδο ἐνός περίπου αἰώνα (ἀπὸ τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα μέχρι τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 15ου αἰώνα), ἐπιβεβαιώνοντας ἔτσι ὅτι ὑπῆρχε παράδοση τῆς παραγωγῆς τους στὴν πόλη¹⁵³. Διακρίνονται χρονολογικὰ σὲ τρεῖς, ὡς τώρα, ὁμάδες. Ἡ πρώτη, πού συνδέθηκε μὲ τὴν παραγωγή τῆς Θεσσαλονίκης, μὲ βάση ἱστορικὰ στοιχεῖα¹⁵⁴, ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε ἐπενδύσεις¹⁵⁵ μὲ κοινὰ χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα σημειώνουμε τὰ ἀκόλουθα: (1) Οἱ ἐπενδύσεις εἶναι ἐνεπίγραφες, μὲ ἀφιερωματικὲς ἐπιγραφές πού μνημονεύουν κτήτορες, οἱ ὁποῖοι συνδέονται μὲ τὴν Θεσσαλονίκη. (2) Οἱ ἐπιγραφές εἶναι κατασκευασμένες μὲ ἐπιπεδόγλυφ τεχνικὴ, πού συμπληρώνεται μὲ σμάλτο καὶ ἀναγράφονται στὸ πλαίσιο μὲ μεγαλογράμματη γραφή. (3) Τὰ κοινὰ διακοσμητικὰ χαρακτηριστικὰ¹⁵⁶ τὰ ὁποῖα τὶς συνδέουν εἶναι τὰ ἔντονα ἐξηρμένα φωτοστέφανα, πού κάποτε ἀποδίδονται μὲ διάτρητη τεχνική, ἢ κάλυψη τοῦ βάθους τῆς εἰκόνας μὲ τάπητα κοσμημάτων, ἀναλόγων μὲ αὐτὰ πού ἀπαντοῦν στὰ διακοσμητικὰ διάχωρα τοῦ πλαισίου ἢ τῶν φωτοστεφάνων. (4) Χρονολογοῦνται σὲ τέλος τοῦ 13ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα¹⁵⁷.

Ἡ δευτέρη ὁμάδα, ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπενδύσεις τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα πού ἀπόκεινται κυρίως στὴν Ἱερά Μονὴ Βατοπαιδίου καὶ ἱστορικὰ στοιχεῖα τὶς συνδέουν καὶ πάλι μὲ τὴν Θεσσαλονίκη. Περιλαμβάνει τὴν ἐνεπίγραφη ἀργυρὴ ἐπένδυση τῆς εἰκόνας τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου¹⁵⁸, δωρεὰ πρὸς τὴν Μονὴ Βατοπαιδίου, τοῦ δεσπότη τῆς Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου (1408–1423), γιοῦ τοῦ αὐτοκράτορα Μανουὴλ (εἰκ. 297) καὶ τὴν ἐπένδυση λιτανευτικοῦ σταυροῦ στὴν ἴδια Μονή, τοῦ λεγόμενου «σταυροῦ τοῦ Κωνσταντίνου»¹⁵⁹.

Ἡ τρίτη ὁμάδα ἐπενδύσεων συνδέεται μὲ τὴν Θεσσαλονίκη μὲ βάση τὴν παράδοση, τὴν ὁποία ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ ζωγραφικὴ τῶν εἰκόνων¹⁶⁰. Πρόκειται γιὰ τέσσερις ἀργυρεπίχρυσες ἐπενδύσεις μὲ συρματερὴ τεχνικὴ πού σώζονται στὸ Ἅγιον Ὄρος τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Σήμερα οἱ τρεῖς βρίσκονται στὴν Ἱερά Μονὴ Βατοπαιδίου¹⁶¹ (ἀρ. 11–13, εἰκ. 319, 336, 354), καὶ ἡ τέταρτη, πού εἶναι ἐπένδυση τοῦ πλαισίου τῆς ψηφιδωτῆς εἰκόνας τοῦ Ἰωάννου Θεολόγου¹⁶² βρίσκεται στὴν Μονὴ τῆς Λαύρας. Ἡ τελευταία συνδέεται μὲ τὶς προηγούμενες ἐπενδύσεις, λόγῳ τῆς ἐντυπωσιακῆς ὁμοιότητος ὁρισμένων στοιχείων τῆς διακόσμησης. Στὶς ἐπενδύσεις αὐτῆς τῆς ὁμάδας κυριαρχεῖ ἡ συρματερὴ μὲ ταινίες διακόσμηση, τεχνικὴ πού ἀπαιτεῖ λεπτὰ μεταλλικὰ ἐλάσματα καὶ ἀραχνούφαντα συρμάτινα κοσμήματα.

Ἐκτός ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴν Θεσσαλονίκη ἐργαστήρια κατασκευῆς ἐπενδύσεων πρέπει νὰ ὑπῆρχαν καὶ σὲ ἄλλα κέντρα τῆς περιφέρειας. Στὰ ἐργαστήρια αὐτὰ μποροῦν νὰ ὑπαχθοῦν κάποιες ἐπενδύσεις πού παρουσιάζουν ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ, ὅπως κατασκευὴ τῶν διακοσμητικῶν θεμάτων μὲ σφραγίσματα ὑπὸ μορφὴν ἐπάλληλων ταινιῶν, πολὺ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, ἀσάφεια στὴν ἀπόδοση τῶν

θεμάτων, ἄτεχνη ἀνάμειξή τους, καί κάποτε ἐπέκταση τῆς ἐπένδυσης καί στά ἐνδύματα¹⁶³. Ἐπενδύσεις εἰκόνων τοῦ Μουσείου τῆς Ἀχρίδας πού εἶναι προϊόντα μαζικῆς παραγωγῆς, πρέπει νά ἀνήκουν σέ ἀνάλογο ἐργαστήριον¹⁶⁴. Ἐχουν κατασκευασθεῖ ἀπό μεταλλικά φύλλα διακοσμημένα μέ ἐπάλλληλες ταινίες ἀπό διάχωρα μέ ἀνεικονικά καί εἰκονιστικά θέματα πού καλύπτουν τό βάθος καί τό πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Τίς ἐπενδύσεις αὐτοῦ τοῦ τύπου διακρίνει ὁ μέγας ἀριθμός εἰκονιστικῶν θεμάτων πού ἐπαναλαμβάνονται καί ὁ πλοῦτος τῶν φυτικῶν καί γεωμετρικῶν θεμάτων ἀλλά καί οἱ πολλές τεχνικές ἀστοχίες. Κάποιες ἀπό τίς ἐπενδύσεις αὐτές πρέπει νά ἀνήκουν στό ἴδιο σύνολο, καί στό ἴδιο τοπικό ἐργαστήριον¹⁶⁵. Ὁ προσδιορισμός τοῦ τόπου ὅπου ἦταν ἐγκατεστημένα τά ἐργαστήρια αὐτά εἶναι δύσκολος, σχεδόν ἀδύνατος¹⁶⁶. Μποροῦμε ἀπλῶς νά ὑποθέσουμε ἀπό στοιχεῖα τῶν εἰκόνων ὅτι τά ἐργαστήρια αὐτά πρέπει νά βρισκόνταν στήν Βαλκανική Χερσόνησο ἀλλά καί στήν Κύπρο¹⁶⁷. Ἐργαστήρια ἐπενδύσεων εἰκόνων διέθεταν τόν 14ο αἰῶνα ἡ Γεωργία, μέ παλαιά παράδοση στό εἶδος αὐτό, ὅπως πιθανότατα καί ἡ Ρωσία. Ἡ παραγωγή τῶν ἐργαστηρίων αὐτῶν ἐπηρεάζεται, ἂν δέν ἀντιγράψει, βυζαντινά ἔργα.

Στά ἐργαστήρια τῶν πολύτιμων μεταλλικῶν ἐπενδύσεων εἰκόνων πρέπει νά κατασκευάζονταν ἐπενδύσεις καί γιά ἄλλα πολύτιμα ἀντικείμενα. Οἱ ἐντυπωσιακές ὁμοιότητες μάλιστα στήν διάρθρωση τῆς διακοσμῆσεως καί στήν τεχνική, τεχνοτροπική καί εἰκονογραφική ἀπόδοση τῶν θεμάτων μεταξύ ἔργων, ὅπως σταχώσεις ἱερῶν βιβλίων, κιβωτίδια ἀκόμη καί διαδήματα¹⁶⁸ ἐπιβεβαιώνουν τήν ὑπόθεση αὐτή.

Ἀξιοσημείωτη, ἐπίσης εἶναι ἡ διαπίστωση ὅτι ἡ οἰκονομική παρακμή, πού ἐπέρχεται ἀπό τά μέσα του



Εἰκ. 210. Κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας <Ἐλπίς τῶν Ἀπηλπισμένων>, μέ ἀπεικόνιση τῆς δωρήτριας Ἄννας Παλαιολογίνας, Κατακουζηνῆς, Φιλανθρωπινῆς. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 314.

14ου αἰῶνα στό Βυζάντιο, συμβάλλει στήν μείωση τῆς οἰκονομικῆς ἀξίας τῶν ἐπενδύσεων μέ τήν χρήση ὑλικῶν μικρότερης ἀξίας, χωρίς ὥστόσο νά διαφοροποιεῖται ἡ καλλιτεχνική τους ἀξία, ἡ ὁποία ἐξακολουθεῖ νά εἶναι πολύ ὑψηλοῦ ἐπιπέδου. Παράδειγμα μπορεῖ νά εἶναι οἱ ἐπενδύσεις τῆς τρίτης ομάδας ἀπό τήν Θεσσαλονίκη, πού μέ τήν ἀραχνόφαντη τεχνική διακόσμησης πρέπει νά ἦταν λιγότερο ἀκριβές ἀπό τίς ἐπενδύσεις μέ τήν ἀνάγλυφη τεχνική πού ἀπαιτοῦσαν παχύτερο καί ἐπομένως ἀκριβότερο μεταλλικό ἔλασμα¹⁶⁹.

Ἡ ἐσωτερική ὀργάνωση τῶν ἐργαστηρίων

ἐπενδύσεων μᾶς εἶναι ἄγνωστη. Ἀνιχνεύεται ὁμως ἀπό στοιχεῖα πού μᾶς προσφέρουν οἱ ἴδιες οἱ ἐπενδύσεις. Ἐτσι, παρατηρώντας τήν ἐπένδυση τοῦ 14ου αἰῶνα στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Βηματάριασας (βλ. πῶ κατω σελ. 290 κ.έ.), διαπιστώνουμε ὅτι στίς κάθετες πλευρές τοῦ πλαισίου, γίνεται ἀνάμειξη εἰκονιδίων μέ σκηνές ἀπό τόν βίο τῆς Θεοτόκου, μέ τεχνοτροπικές διαφορές. Τά εἰκονίδια αὐτά, ἂν καί ἀνήκουν στό ἴδιο ἐργαστήριον μιά καί ἔχουν τό ἴδιο μαργαριτομορφο πλαίσιο, εἶναι φανερό ὅτι ἔχουν κατασκευασθεῖ μέ διαφορετικά πρότυπα καί πιθανότατα ἀπό διαφορετικούς τεχνίτες. Μπορεῖ κανεῖς λοιπόν νά συμπεράνει ὅτι στό ἴδιο ἐργαστήριον ὑπῆρχαν περισσότεροι τοῦ ἐνός τεχνίτες¹⁷⁰, οἱ ὁποῖοι χρησιμοποιοῦσαν ποικίλα πρότυπα. Τά εἰκονιστικά αὐτά πρότυπα εἶναι δύσκολο νά προσδιοριστοῦν μέ ἀσφάλεια. Τό πιθανότερο εἶναι νά συνδέονται μέ μιά μορφή προσχεδίων, ὅπως τά ἀθίβολα, ἐμπνευσμένων ἀπό διάφορες ἐκφράσεις τῆς τέχνης καί κυρίως τήν γλυπτική, τίς μικρογραφίες καί τήν ζωγραφική. Ἀκόμη, πρέπει νά ὑπῆρχε συνεργασία μεταξύ τοῦ ἐργαστηρίου τῶν εἰκόνων καί τοῦ ἐργαστηρίου τῶν ἐπενδύσεων. Ἡ συνεργασία αὐτή διαπιστώνεται ἀπό τό γεγονός ὅτι οἱ ἐπιφάνειες τῆς εἰκόνας πού καλύπτονται ἀπό ἐπένδυση σέ κάποιες ἀπό τίς θαυμάσιες εἰκόνες πού διασώθηκαν στήν ἐπισκοπή Ἀχρίδος δέν ἔχουν κἂν δεχθεῖ προετοιμασία γιά ζωγράφισμα¹⁷¹.

Μετά τήν κατάληψη ἀπό τοὺς Τούρκους τῶν δύο μεγάλων ἀστικῶν κέντρων τῆς Αὐτοκρατορίας, τῆς Κωνσταντινούπολης καί τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ παραγωγή εἰκόνων μειώθηκε ἢ καί σταμάτησε ἐντελῶς, μέ συνέπεια τήν μείωση τῆς παραγωγῆς ἐπενδύσεων. Θά πρέπει ὥστόσο νά δεχθοῦμε τήν δημιουργία νέων μικρότερων παραγωγικῶν κέντρων σέ ἄλλες πόλεις μέ παράδοση στήν ἀργυροχρυσοχοία καί σέ μονές τῆς περιφέρειας, ἐντός τῶν ὁρίων τοῦ πρώην βυζαντινοῦ κράτους ἀλλά καί στίς ὀρθόδοξες γειτονικές χώρες. Διαπιστώσαμε ἐπίσης, ὅτι καί στό Ἅγιον Ὄρος, καί μάλιστα στήν Ἱερά Μονή Βατοπαίδιου πρέπει νά δημιουργήθηκαν ἐργαστήρια ἀργυροχρυσοχοίας, τά ὁποῖα δραστηριοποιήθηκαν κυρίως στήν μεταβυζαντινὴ περίοδο καί κατασκεύαζαν ἢ ἐπιδιόρθωναν ἐπενδύσεις εἰκόνων. Στήν Μονή Βατοπαίδιου ἔχουν ἐντοπισθεῖ ἐπενδύσεις¹⁷², πού ἔχουν ὑποστῇ νεώτερες συμπληρώσεις, μέ εἰκονιστικά διάχωρα τά ὁποῖα πρέπει νά προέρχονται ἀπό τοπικό ἐργαστήριον.

Χρονολόγηση τῶν ἐπενδύσεων.

Ἡ χρονολόγηση τῶν ἐπενδύσεων βασίζεται σέ διάφορα κριτήρια. Ἀσφαλέστερα εἶναι τά ἱστορικά στοιχεῖα, εἴτε σέ κείμενα, εἴτε πάνω στήν ἴδια τήν ἐπένδυση. Ἀπό τίς ἐπενδύσεις πού γνωρίζουμε καί πού ξεπερνοῦν τίς σαράντα, ἐννέα μόνον παρέχουν τέτοια στοιχεῖα¹⁷³. Ἀνάμεσά τους καθοριστικό ρόλο ἔχουν πέντε ἀπό τίς ἐπενδύσεις τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαίδιου τῶν ὁποίων ἐπιγραφές μᾶς κάνουν γνωστοὺς τοὺς δωρητές (ἀρ. 1, 2, 8, 9 καί 10, εἰκ. 212, 234, 297, 313, 314) καί μᾶς προσφέρουν σοβαρά στοιχεῖα χρονολόγησης καί ἄλλων ἐπενδύσεων¹⁷⁴.

Ἡ χρονολόγηση ἄλλων ἐπενδύσεων βασίστηκε στήν χρονολόγηση τῆς εἰκόνας πού κάλυπτε, ἐφόσον βέβαια τά δύο ἔργα ἦταν σύγχρονα. Στήν κατηγορία αὐτή δέν ὑπάρχουν πολλὰ ἔργα¹⁷⁵, γιατί μιά τέτοια τεκμηρίωση εἶναι ιδιαίτερα δύσκολη.

Οἱ περισσότερες ἐπενδύσεις ἔχουν χρονολογηθεῖ μέ βάση συγκρίσεις τεχνικές καί κυρίως τεχνοτροπικές μέ χρονολογημένες ἐπενδύσεις ἢ μέ ἄλλα ἔργα μικροτεχνίας καί γλυπτικῆς τῆς Βυζαντινῆς τέχνης¹⁷⁶. Οἱ χρονολογήσεις αὐτές, παρά τίς ἀμφισβητήσεις πού μποροῦν νά προκαλέσουν¹⁷⁷, εἶναι τίς περισσότερες πειστικές καί ἀποδεκτές. Στήν χρονολόγηση τῶν περισσότερων ἐπενδύσεων τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Βατοπαίδιου συμβάλλουν ἱστορικά στοιχεῖα ἀλλά καί συγκρίσεις τεχνοτροπικῶν τῶν εἰκονιστικῶν ἀναγλύφων τους μέ εἰκονιστικά γλυπτά ναῶν χρονολογημένων, καθὼς καί μέ τά καλλιτεχνικά ρεύματα πού αὐτά ἐκπροσωποῦν.